

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

97

ARTE

*ZERI: Un pittore di Narni del 1409 - VOLTINI:
Antonio della Corna ad Asola - THUILLIER: Pour
un peintre oublié: Rémy Vuibert*

Antologia di critici

Antologia di artisti

Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1958

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno IX - Numero 97 - bimestrale - gennaio 1958

SOMMARIO

FEDERICO ZERI: *Un pittore di Narni del 1409* - FRANCO VOLTINI: *Antonio della Corna ad Asola* - JACQUES THUILLIER: *Pour un peintre oublié: Rémy Vuibert*

ANTOLOGIA

Di critici: *Sulle 'Notes de voyage' di Flaubert* (Elena Berti-Toesca)

Di artisti: *Un recupero per Altobello* (M. L. Ferrari) - *Alcuni inediti di Aureliano Milani* (Hermann Voss) - *Gli affreschi del Benefial a Città di Castello* (Maria Enrica Paponi) - *Nature morte di Tommaso Realfonzo* (G. Testori)

APPUNTI

Considerazioni bembesche ai margini di una 'lettura' (M. L. Ferrari)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
(estero L. 1100)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 4800
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 6000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

FEDERICO ZERI

UN PITTORE DI NARNI DEL 1409

Fra i dipinti già della Collezione Campana che, nel corso della dispersione di quella raccolta, furono dal 1863 in poi destinati ai minori Musei di Francia, uno dei pezzi più curiosi e problematici, anche se di livello non eccezionale, è certamente la 'Madonna col Bambino' passata al Musée de Cluny di Parigi col numero 1701, e con una catalogazione in favore della Scuola Fiorentina del Secolo XV /*tavola 1*/. Ma se l'assenza di un qualsivoglia elemento che alluda specialmente a Firenze respinge un siffatto battesimo nel novero di quelli che non convincono neppure a prima vista, non si tarda poi a rendersi conto che non è facile correggere l'etichetta errata con un'altra che sia meno inaccettabile: l'eccentrica combinazione stilistica appare in questa tavola intrecciata a singolarità (o bizzarrie) iconografiche e decorative, secondo un amalgama di stretta coesione, dove i mezzi tecnici di una consumata tradizione artigianesca stanno assieme a modi espressivi di piglio così vivace che, per la contiguità col modulo dichiaratamente solenne della Vergine in trono, e con l'abbondanza di ornati, assumono un senso poco meno che rusticano e popolareesco. Assai insolito è, ad esempio, il modo di decorare la veste della Madonna, che reca in oro le iniziali in caratteri gotici delle parole che compongono la preghiera dell' 'Ave Maria'; e non meno curioso, per collocazione e tipo disegnativo, è il fregio che corre lungo l'ogiva superiore, dove l'oro del fondo è minutamente punzonato con un motivo a palmette, di sapore quasi archeologico, 'ellenizzante'. L'intento palese è insomma quello di una sovrabbondanza ornamentale, che moltiplica lo sfoggio di ceselli, lacche e colori nel trono, nel tappeto e negli orli delle vesti, ma che fa riuscire ancor più inatteso il modo di presentare il Bambino, figurato in un atteggiamento che, nel contesto, sa di libertà quasi sguajata; anche perché, lì accanto, la mano destra della Vergine è caratterizzata sulla falsariga di un modello inequivocabilmente arcaico, di ascendente senese e di derivazione persino ducedesca.

Che il singolare dipinto, sebbene modesto, meriti qualcosa, lo prova l'esser gli toccata la citazione negli 'Indici' del Berenson; ma l'opinione dell'insigne critico, che classi-

fica la tavola come 'Seguace pisano di Andrea Vanni' (ediz. ital. del 1936, pag. 455) non è più accettabile del precedente battesimo in chiave fiorentina proposto dal Catalogo del Musée de Cluny (ediz. del 1881 a cura di E. Du Sommerard, pag. 137) nè della proposta del Van Marle (ediz. ital., II, 627) che, con riserva, la avvicina a Gregorio di Cecco di Luca. Tutte codeste opinioni servono solo di indicazione generica; nel caso specifico, il riferimento 'pisano' non ha nessuna conferma nella ricerca dei confronti, e può significare soltanto che il dipinto è il prodotto di un qualsiasi ambiente in posizione periferica rispetto a Siena, dei cui riflessi l'immagine è gremita: riferimento quindi assai nebuloso, per una periferia che, a dir poco, giunge da Genova ad Aversa, da Oristano a Viterbo e Gubbio. In effetti, scartate le due ipotesi, quella 'fiorentina' e quella 'senesepisana', l'una e l'altra prive di reali punti di appoggio, il problema della definizione della tavola si rivela insolubile, ove questa venga considerata quale un 'unicum' di una personalità finora sconosciuta; la soluzione non può quindi venire che da altre opere, legate alla 'Madonna' Campana da indiscutibili prove di identità stilistica.

Sono perfettamente d'accordo con Roberto Longhi (che, indipendentemente da me, è giunto alle stesse conclusioni) nel ravvisare il nostro pittore in quattro tavole della Pinacoteca Vaticana (*tavole 2 a e b; 3 a e b*) raffiguranti i Santi Andrea, Caterina d'Alessandria, Giovanni Evangelista ed Agostino; anzi, la recente pulitura, che ha liberato i quattro pannelli da una radicale e goffissima mascheratura ottocentesca, nel restituire ai personaggi il loro vero carattere, ha rivelato, nei confronti della tavola di Parigi, un'aderenza strettissima, come quella che esiste fra opere che non solo toccano alla medesima mano, ma che anche fanno parte dello stesso complesso. Soprattutto la 'Santa Caterina' è così prossima alla 'Madonna' che taluni passaggi — il volto, la mano destra — mostrano al confronto una quasi perfetta sovrapponibilità; senza contare l'analogo partito decorativo della veste, anche qui ornata in oro di caratteri gotici che ripetono la prima sillaba, sormontata da una corona, del nome della Santa. La provenienza dei cinque pannelli da un unico polittico è confermata dall'esame dei dati esterni, che ritornano con la medesima precisione dei caratteri di stile e di tecnica: il restauro dei Santi del Vaticano ha restituito loro l'antica ogiva gotica che era stata annullata dalla ridoratura (come appare nelle vecchie fotografie

dell'Alinari, 38152 e 38153), mostrando tuttavia che la sommità è stata decurtata; ma anche privi del vertice, i quattro scomparti (ognuno di cm. 108×38) sono delle dimensioni richieste per i laterali della tavola Campana (cm. 145×67). Quanto agli ornati dei nimbi, essi variano per ciascuno dei personaggi, pur essendo eseguiti costantemente con il medesimo punzone, e, nella 'Santa Caterina', con un gusto decorativo molto simile a quello del fregio 'archeologico' che chiude in alto la 'Madonna' di Parigi.

La ricomposizione del polittico nei suoi elementi principali non giova tuttavia alla definizione, neppure regionale, del suo autore: a nulla serve la catalogazione svagata con cui i quattro pannelli laterali sono esposti nella Pinacoteca Vaticana, dove passano per cose veneziane del Quattrocento (numeri 106, 107, 108, 109); né la lettura dei dati di stile rivela — oltre ad una mistura di elementi senesi tratti da fonti del più antico come dell'ultimo Trecento, ma con una cadenza di gotico oramai inoltrato — un dato preciso che imponga di situare l'anonimo pittore in questa piuttosto che in quella delle distanti località su cui fece presa la tradizione figurativa senese del Secolo XIV, eccettuata forse una certa inflessione di sapore umbro, nell'incarnato pallido ed eburneo dei personaggi, che rammenta i modi di certi pittori del primo Trecento fra Spoleto, Trevi e Montefalco. A sciogliere il problema non resta perciò che cercar di completare il polittico anche nella eventuale predella: e di questa non è difficile ravvisare i quattro scomparti laterali in quattro tavolette della Pinacoteca di Monaco di Baviera (*tavole 4 a e b, 5 a e b*), raffiguranti quattro episodi della vita di Sant'Agostino, di uno cioè dei personaggi espressi nei pannelli vaticani. Anche qui, i dati esterni concordano: le misure di cm. 26×36 di ciascun pannello sono, rispetto alle tavole sovrastanti, di approssimazione più che sufficiente, e negli ornati dell'oro ritroviamo i motivi già conosciuti nei nimbi dei personaggi principali, e soprattutto la successione di palmette 'neo-greche' già ravvisata nella tavola centrale, e che qui chiude in alto, con una collocazione altrettanto insolita, il campo astratto del fondo. Ma una volta scartata l'inaccettabile etichetta di 'Veronesisch um 1380' con cui le quattro tavolette sono esposte nella Pinacoteca bavarese, e con cui figurarono nel 1950 alla Mostra di Primitivi Italiani nella Pinacoteca di Stoccarda (Catalogo pag. 63, n. 121-124), ma che è stata già implicitamente respinta dalla Signora Sandberg-Valalà (che non ne fa cenno nel suo

fondamentale volume sulla Verona del '300), il riferimento verso Siena ritorna qui, almeno in un passo, secondo un'accezione di accento umbro, che concorda con quanto è stato già indicato da taluni caratteri cromatici nelle tavole principali, e consente perciò di limitare l'area di ricerca del pittore ad un territorio ben definito. Nell'episodio del 'Trionfo di Sant'Agostino sull'Eresia' [tavola 5 b] non vi è dubbio che la figura del Santo è dedotta dai tipi di Taddeo di Bartolo, precisamente dal polittico a due facce eseguito nel 1403 per la Chiesa di San Francesco al Prato presso Perugia, oggi nella locale Galleria Nazionale; e la citazione si rifà al 'San Francesco' del pannello principale della faccia posteriore, traducendone lo schema in un linguaggio dialettale, che esclude per il nostro pittore l'appartenenza alla cerchia di Perugia, e che, per l'assenza di rapporti con Ottaviano Nelli, allontana la ricerca da Gubbio, orientandola invece verso il Sud, dove Orvieto fu il centro artistico umbro del tardo Trecento più nutrito di cultura senese. È fra le persone della vicenda orvietana dello scadere del secolo ed i primi del Quattro che si riscontrano i maggiori legami con il polittico or ora ricomposto: nello scomparto centrale, il forte riflesso senese che il Berenson volle interpretare come rielaborazione pisana da Andrea Vanni si spiega invece assai più chiaramente quale diretto riferimento all'orvietano Andrea di Giovanni, soprattutto nel modulo compositivo della Vergine; e nei laterali ('Santa Caterina') pur sotto l'accentuata cadenza di un Gotico oramai più inoltrato e svolto, non è difficile intravedere il ricordo di Ugolino di Prete Ilario, massimo pittore orvietano del Trecento. Ed è infine non lungi da Orvieto che si ravvisa in altre opere la mano del nostro curioso anonimo: non solo in alcuni affreschi scoperti recentemente nella Chiesa di San Pietro a Terni, ma soprattutto a Narni, dove gli spettano altri affreschi nella Chiesa di San Giovenale, ed uno stendardo a due facce, su tavola, nella Pinacoteca [tavole 6 a e b], senza contare che il polittico da cui ha avuto origine la ricerca fu con ogni verosimiglianza eseguito per l'altar maggiore della Chiesa di Sant'Agostino della stessa città. E infatti, mentre la predella riguarda esclusivamente l'agiografia di quel Santo (indice dunque che l'opera fu eseguita per un altare a lui dedicato), sta il fatto che a Narni la Chiesa oggi intitolata ad Agostino fu in origine consacrata in onore di Sant'Andrea, cambiando di nome quando passò dai Benedettini agli Agostiniani (cfr. G. Erolì: *Descrizione delle Chiese di Narni...*, Narni, 1898,

pag. 284): e Andrea è appunto il Santo cui tocca, nella partitura del polittico, la posizione corrispondente a quella di Agostino. Comunque, dalle opere finora riunite (e cui la ricerca nella bassa Umbria potrà certamente aggiungerne molte altre) è possibile dedurre la vicenda del piccolo ma curioso pittore, del 'Maestro di Narni', come è lecito chiamarlo in via provvisoria. All'origine della sua fisionomia sta l'essersi egli educato in un territorio come quello fra Narni, Terni, Cesi ed Amelia, che alla fine del Trecento era privo di una civiltà figurativa propria, ma dove si era fossilizzata l'ultima favilla dei grandi pittori che da Spoleto e Montefalco si erano irradiati sino agli Abruzzi, secondo una vicenda che sembra già conclusa al 1350; e Narni dovette essere un centro dove siffatte tradizioni, scadute al rango di meccanico artigianato folkloristico, trovarono un terreno particolarmente adatto alla loro preservazione, come prova la grande 'Crocefissione' in Sant'Antonio a Cesi, affrescata dal narnese Giovanni di Giovannello all'incredibile data del 1425, con uno scarto cioè di poco meno di un secolo rispetto ai modelli imitati con la goffagine di un decoratore di ex-voto agresti. Nel nostro pittore, la radice arcaizzante, di pura marca umbra, è presente e viva, non solo per via iconografica come nel 'Transito della Vergine' dello stendardo processionale [tavola 6 b] — che il Van Marle (*The Development*, V, 36) classificava come 'tarda tradizione di Meo da Siena intorno al 1400' — ma anche in quei passi di più dichiarata apertura narrativa, come alcuni degli affreschi di San Pietro a Terni, o come la predella di Monaco, passi che sono i suoi risultati più notevoli. Quel piglio estroso, che a prima vista pare riflettere i modi di Ottaviano Nelli, secondo quando parrebbe concordare con la data del 1409 iscritta alla base della tavola parigina, non è invece che il portato di un'interpretazione in chiave umbra, e umbra di cento anni addietro, di motivi giunti allo scadere del Trecento da Siena, direttamente o attraverso la mediazione orvietana: motivi la cui fonte è soprattutto Taddeo di Bartolo, la cui componente in molti fatti del primissimo Quattrocento umbro è troppo estesa per risalire al solo polittico del 1403 a Perugia — anche ammesso, come suggerì il Sirèn ('Rassegna d'Arte', 1906, 83) che ne facessero in origine parte le 'Storie di San Francesco' oggi nel Museo di Hannover ed altrove — ma che forse va ricollegata anche col polittico di Montepulciano (1401) e con altre cose finora non rintracciate. Per limitarci alla predella di Monaco, la falsariga delle quattro

scene non è gran che diversa da quella che potrebbe essere in un Benedetto di Bindo o in un Gualtieri di Giovanni, ma è costellata di accenti cromatici e di notazioni episodiche che colpiscono per la loro estravagante singolarità: come quel ricorrente accordo di azzurri e scarlatti, o come l'allievo che, nel 'Sant'Agostino che insegna' /tavola 4 a/ sbadiglia proprio sotto la cattedra, o, nel 'Trionfo' /tavola 5 b/ il gruppo degli Eretici calpestati dal Santo, e presentati con una punta di caricatura. Ma così come il fatto cromatico è condizionato da riferimenti arcaistici (e gli accordi or ora notati pajon tolti persino da un Dugentista), è anche vero che l'umore narrativo discende qui dalla libera immaginazione e dall'indifferenza verso l'etichetta formale di quella corrente del primo Trecento Umbro che, al 1333, si chiude con gli affreschi di Santa Chiara a Montefalco, corrente di cui il nostro pittore mostra talora riferimenti diretti, ravvisabili anche sotto il paludamento 'gotico' e laicizzante. Su questa base culturale si distendono poi i riflessi della pittura orvietana, di Ugolino di Prete Ilario, di Andrea di Giovanni e, forse, di Cola Petruccioli, presente, sembra, nella Chiesa di Sant'Agostino a Narni con un 'San Fabiano' ed un 'San Rocco', oggi scomparsi, ma dove si leggeva la firma 'Cola de Orto pinxit' e la data del 1390 ancora alla fine del secolo scorso (cfr. G. Erolì: *Descrizione delle Chiese di Narni...*, Narni 1898, 308). Quel tanto di valido che è doveroso riconoscere al nostro pittore non è però nei suoi impegni di monumentalità iconica, ma in quei suoi scatti di estrosità, dove è in anticipo qualcosa che poi passerà ai Viterbesi, ad esempio Francesco di Antonio; quelle flessioni cioè verso un discorso più cordiale che, almeno in parte, salvano la 'Santa Caterina' del Vaticano e la 'Madonna' di Parigi dal soffocamento per l'eccessiva dose di ori, lacche, graffiti, punzoni, broccati, ceselli — tutto un apparato la cui origine è il grande emporio di smaltatori, vetrai, orefici e musaicisti che fu Orvieto nel tardo Trecento — anche se poi, circondati da una tal dovizia di ornati, alcuni dei passi più spigliati vengono ad assumere un senso che non è estroso, ma sgua-jatamente ridanciano, come quel Bambin Gesù che si volge alla Madre con la furbesca allegria di un nanerottolo buffone e irriverente.

NOTA

Gli affreschi riferibili con certezza al 'Maestro di Narni' nella Chiesa di San Pietro a Terni sono stati scoperti durante i restauri dell'edificio, in seguito ai danni del 1943-44. Essi sono: lungo la parete sinistra, nel-

l'ultima nicchia, una 'Maestà con quattro Angeli fra i Santi Caterina d'Alessandria e Giovanni Battista'; lungo la parete destra, presso la facciata, la nicchia con il 'Martirio e funerali di Santo Stefano' (la seconda scena in parte frammentaria) e, negli sguinci, 'San Giovanni Battista', 'San Genesio con l'archetto e la viola', oltre a quattro scene frammentarie che non ho potuto decifrare con certezza (avanzi di un 'Giudizio Universale' che forse continuava sulla parete al disopra della nicchia?).

In San Giovenale a Narni il nostro pittore è ravvisabile nella edicola affrescata sul muro di facciata della navata destra, con la 'Maestà e sei Angeli' (Foto GFN, C. 8091) che il van Marle (VIII, 385, n. 1) cita erroneamente come parte della vecchia Cappella nascosta dietro gli stalli del coro, che spetta anch'essa al medesimo gruppo, ma che il van Marle cita solo parzialmente e con estrema imprecisione. La Cappella si compone infatti di una guasta 'Annunciazione' sull'esterno, e, sulla parete di fondo, di un 'Cristo entro una mandorla fra due Angeli', e di una 'Maestà fra quattro Santi' (tre dei quali identificabili in Francesco, Caterina, Andrea) e, più in basso, di una serie di episodi agiografici di incerta lettura. Il sottarco reca 'L'Agnello mistico e i simboli dei quattro Evangelisti', mentre negli sguinci è a sinistra la 'Crocefissione' e a destra una scena assai guasta e non leggibile. Di tutti questi affreschi, la 'Crocefissione', riprodotta nella Foto GFN, C. 2092, è menzionata dal van Marle come opera di Scuola Fabrianese del Trecento (V, 123), mentre uno degli episodi che funge da predella all'affresco della parete di fondo (Foto GFN, C. 2093) è citato dallo stesso scrittore come cosa umbra fra il Tre ed il Quattrocento, ma confondendola assieme all'edicola nella navata destra della stessa Chiesa (VIII, 385, n. 1).

FRANCO VOLTINI

ANTONIO DELLA CORNA AD ASOLA

L'INTERESSE critico attorno al polittico del Duomo di Asola, in provincia mantovana confinante con il territorio cremonese, ha ormai una sua storia [tavola 7].

A volerne rifare le tappe più significative, bisognerà risalire alla vecchia testimonianza del *Diario Asolano* (archivio parrocchiale di Asola) che nel 1790 raccoglieva la tradizionale assegnazione del dipinto 'a Zambellini vecchio', per arrivare, seguendo la traiettoria di un'indagine esercitata ripetutamente, e, ovviamente, con maggiore intensità nell'ultimo cinquantennio, all'attribuzione del Longhi, che già nel 1927 ('Vita Artistica', pag. 134) e successivamente nel 1946 (*Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, pagg. 11 e 54) ascriveva il polittico al catalogo di Gentile Bellini.

Ma altri approdi aveva toccato, nel percorso, la vicenda attributiva: nel 1873 la R. Accademia di Belle Arti di Milano, a seguito di un sopralluogo, aveva rilasciato, a firma

del suo presidente Carlo Belgioioso, una dichiarazione 'ufficiale' a favore di Bartolomeo Vivarini; mentre, nel 1914, il Pacchioni proponeva, in formula più generica, l'attribuzione a un 'ignoto vivarinense' ('Bollettino d'Arte della P. I.', XII^o, pag. 399), accolta poi da molti altri (v. *Il politico della cattedrale di S. Andrea Apostolo in Asola*, a cura dell'E.P.T. di Mantova, 1953) ma contestata, già nel 1915, dal Testi, che rivendicava l'opera 'ad un ignoto venetopadovano che ha studiato anche i ferraresi' (*Storia della pittura veneziana*, Bergamo, parte II^a, pagg. 499-500).

Singolare, infine, e per molti aspetti considerevole, nel fervore esplorativo di conferme effettivamente documentabili, appariva, nel 1924, l'assegnazione del dipinto a Gerolamo da Cremona, ad opera del Fogolari, il quale, anzi, non esitava a definire il polittico di Asola 'opera sicura, anzi la prima opera di pittura che si conosca del celebre miniatore' (*Le più antiche pitture di Gerolamo da Cremona*, 'Dedalo', pag. 67); ma, fosse per l'originalità stessa dell'attribuzione, non ancora sufficientemente confortata da un'esatta determinazione della portata di Gerolamo come pittore di tavole (la scoperta era stata del Rankin e del Berenson negli anni attorno al 1900), o fosse per il fatto che, appena tre anni dopo, era venuto il pronunciamento del Longhi, documentato sulla base di una ben più persuasiva penetrazione filologica, l'idea del Fogolari raccolse pochi consensi; una più attenta considerazione, invece, ha ottenuto in un recente saggio del Puerari, che, trattando degli *Orientamenti della pittura e della miniatura a Cremona nell'ultimo trentennio del Quattrocento*, sottolinea l'essenziale importanza del polittico di Asola 'ad integrare l'ordito topografico della pittura di questi anni a Cremona' ('Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona', vol. VIII, 1955, pagg. 9 e segg.). Non che il Puerari sottoscriva l'opinione del Fogolari, ma non si può negare alle sue argomentazioni, per le interferenze che esse colgono fra i prevalenti atteggiamenti mantegneschi dell'opera e le coeve espressioni della pittura cremonese, dove la produzione di Gerolamo è citata come 'la più alta e personale interpretazione del Mantegna', il valore di un riconoscimento, anche se indiretto e parziale, per quel giudizio.

Era già significativo, intanto, che la più recente lettura del dipinto fosse tornata a insistere sui motivi riconosciuti propri della cultura cremonese di fine Quattrocento, come quelli più facilmente rintracciabili nel linguaggio del polit-

tico, sia pure con l'intento di dimostrare, attraverso quelli, un rapporto di influenza esercitata dall'opera asolana sul vicino ambiente pittorico. Ed era tanto più significativo — vogliamo anche dire — in quanto il saggio del Puerari, venuto ultimo in ordine di tempo, era stato anche il primo ad avvantaggiarsi delle nuove possibilità offerte alla ricognizione critica dal testo frattanto ripristinato da un lodevole restauro.

L'operazione, infatti, era intervenuta fra il 1951 e '52: e a chi ricordi in quale stato fosse ridotto il dipinto di Asola prima di quegli anni, il ricupero non potrà non apparire ben meritorio¹. Danneggiato dai continui trasferimenti² da una parte all'altra della chiesa, corrosa dall'umidità a seguito di alcune incaute collocazioni, e, più che tutto, gravemente manomesso da ben quattro disgraziati 'restauri'³ nel corso di cinque secoli, il Polittico era ridotto, in molte parti, a una parvenza di pittura, per le numerose screpolature, per le ripetute sovrapposizioni di colle e vernici successivamente alteratesi, per gli annerimenti prodotti dagli agenti atmosferici, dal fumo e dalla polvere. La stessa relazione che accompagnava la richiesta ufficiale per il restauro, in data 15 ottobre 1951, riconosceva che nella genuinità dei valori cromatici si erano conservate soltanto le tavole della Vergine Incoronata e del S. Sebastiano: quelle, appunto, che il Longhi aveva potuto pubblicare nel *Viatico* a riprova della sua attribuzione. Ho voluto far cenno di queste vicissitudini anche per dire che la varietà dei risultati acquisiti nella investigazione critica, anziché sorprendere, dovrà restare come documento di un'esemplare fatica, condotta più spesso con acuta perspicacia sulle pagine di un dettato per gran parte illeggibile.

*

La reintegrazione del dipinto era, comunque, l'occasione buona per una ripresa di più vantaggiosi contatti. Il polittico, finalmente collocato al centro dell'abside, si offriva all'occhio nello smalto rinnovato della sua risonanza cromatica. E subito tornava lo stimolo di un'impressione, già avvertita di passaggio qualche anno prima e poi accantonata in attesa di un più maturo approfondimento: quelle figure duramente articolate o profilate con incisività di segno a contorno di strutture più spesso sommarie, quei tipici fondali di paesaggio dai piani stratificati e sparsi di vegetazione rada e spoglia, erano termini di un frasario che una certa consue-

tudine mi aveva reso familiare. Si trattava, soltanto, di precisare più attentamente le chiare indicazioni che l'opera offriva per una lettura in chiave cremonese. Ma questa prima intuizione non avrebbe probabilmente avuto seguito, se non mi fossi volto ad osservare gli affreschi che ornano le navate laterali della stessa chiesa ⁴.

Il complesso, che osservavo per la prima volta, offriva spunti di notevole interesse e, già a prima vista, sufficientemente risolutivi per un'assegnazione inequivocabilmente legata all'ambiente pittorico cremonese di fine Quattrocento: il nome di Antonio della Corna, anzi, si imponeva, subito dopo, come la firma più plausibile da leggere sotto l'intero ciclo. A parte il modulo decorativo delle volte, riportato di peso da un repertorio comune, largamente diffuso a Cremona dalla plastica dei terracottai ispirati all'Amadeo, chiaramente riscontrabili nella parlata consueta delle opere certe del Della Corna mi apparivano le formule delle composizioni figurative: a incominciare dai Santi iscritti nei tondi delle volte *[tavola 8 a, b/]*, per venire ai riscontri più probanti delle 'storie' e delle immagini ancora riconoscibili sulle pareti.

Ma dall'osservazione di alcune di queste, in particolare, un'altra impressione si veniva sempre meglio determinando: tra il polittico e gli affreschi c'erano evidenti rapporti culturali che sconfinavano perfino, qua e là, in aperte identità morfologiche. Le conclusioni che ne scaturivano erano quanto mai suggestive; senonché il timore che un così evidente risultato fosse soltanto frutto di un facile abbaglio intervenne presto a disciplinare l'entusiasmo. Bisognava estendere la ricerca con l'intento di reperire qualche conferma all'attribuzione degli affreschi, dal momento che questa, in definitiva, era la pregiudiziale determinante. Mi riusciva incomprendibile, anzitutto, che l'importante ciclo pittorico murale non avesse mai sollecitato l'interesse degli studiosi richiamati ad Asola dal polittico famoso; ma la cosa mi meravigliò meno quando appresi, da un documentato opuscolo di memorie locali ⁵ e da informazioni assunte in luogo, che il rinvenimento degli affreschi è un episodio relativamente recente e che al loro completo ripristino si è pervenuti soltanto da pochi anni (1941) ⁶.

Qualche elemento apprezzabile, intanto, potei trarre, dalle notizie d'archivio, per un'approssimativa datazione degli affreschi. Risultando che la chiesa, costruita nel 1472, non ebbe copertura prima del 1488, se ne deduceva facil-

mente che i dipinti non potevano essere anteriori a quella data; e, poiché la consacrazione del tempio avvenne nel 1501, era lecito anche presumere che la loro esecuzione non fosse posteriore a tale anno. Quanto poi questa supposizione fosse fondata, mi fu dato accertare allorché, in un successivo esame dei dipinti, rinvenni, tra gli ornati della seconda crociera di destra, la data 1498, ripetutamente per ben tre volte. Nessuna notizia, invece, neppure lontanamente allusiva, mi fu possibile desumere, dai documenti, circa la paternità dei dipinti: non poteva servire, dunque, ad una verifica della prima rivelazione, che l'analisi diretta dei testi ripresa con più attenta osservazione.

Particolarmente profittevoli, allo scopo, mi parvero gli affreschi delle due ultime campate. Ritrovavo anzitutto una iconografia costante del Della Corna nella 'Natività' */tavola 9 a/* che campeggia sulla parete di sinistra, dove la figura della Vergine propone lo stesso tipo dell'affresco con l'Adorazione del Bambino' del Museo di Cremona */tavola 9 b/*: un'immagine di chiara derivazione ferrarese, impostata linearisticamente nel profilo tagliente del volto, nell'esilità asciutta del braccio angolato rigidamente, nelle ricadute goticheggianti del panneggio; identica poi, la combinazione cromatica: sul risentito violetto della veste, si svolge il manto scuro, ricco di intense lumeggiature di netta impronta lombarda e contrastato dalla nota vivace del risvolto chiaro. Sta, a tergo della Vergine, modestamente accosciato, il medesimo S. Giuseppe che figura nella 'Natività' Bagatti-Valsecchi */tavola 10/* e che ritorna, appena scosso dalla sua sonnolenza ma sempre con lo stesso familiare atteggiamento, nel 'Presepe con San Giovannino' dello stesso Museo di Cremona. Senza dire del ripetersi puntuale, rispetto a quegli esemplari, del Bambino disteso sul panno, con un braccino ripiegato sul petto e l'altro invariabilmente abbandonato lungo il fianco. Anche se, a confronto delle opere citate, l'identica composizione pare qui essersi più liberamente dilatata, come per l'intervento di una nuova sensibilità spaziale.

Un paesaggio di interessante apertura si intravede, del resto, anche nel vicino affresco sfiorito con 'San Gerolamo', dove tipici alberelli si levano a ravvivare una natura che doveva essere singolarmente arida e quasi bruciata; ed anche nella 'Storia di San Giorgio', che, a riscontro del primo piano animato dai protagonisti, presenta, in prospettiva empirica, lo svolgersi di un fiume — vera montagna d'acqua — solcato da piccole navi. E qui il ricordo va alla composi-

zione monocroma del cornicione di Palazzo Fodri a Cremona, che il Della Corna doveva aver dipinto nel giro degli stessi anni; e non solo per la figura del Santo, tutto chiuso nella sua armatura come uno dei guerrieri di quel fregio, ma anche per lo scorcio di fortezza guardata dalle sentinelle, che appare sullo sfondo, a sinistra, e che si direbbe un episodio di quell' 'Assedio di città'.

Allo stesso modo, inseriti tra le locuzioni meglio individuabili del nostro pittore, si possono cogliere documenti ancor più persuasivi di un nuovo respiro spaziale. Scandita su misure di prospettiva architettonica, nell' 'Annunciazione' del lunettone sulla parete di destra, la scena si dilata in un fondale ampio, cui fanno da quinte due costruzioni già per qualcosa aggiornate su idee bramantesche; mentre, sulla stessa parete, nel frammento con 'Sant'Antonio Abate e devoto' l'alberello fiorito, che appariva anche dietro la Madonna della citata 'Adorazione', si affianca ad uno scorcio d'architettura che pare di chiostro rinascimentale. Ma, accanto a queste 'novità', che potrebbero avvalorare la qualifica già accordata al Della Corna di 'pittore che a Cremona sul finire del secolo si accostava più di ogni altro a Bramante'⁷, rifluisce, un po' dovunque, la terminologia tradizionale. Nell'Angelo della citata 'Annunciazione' [tavola 11 a], calzante lo stesso sandalo 'neo-ellenico' del suo confratello con 'Tobiolo' del Museo di Cremona [tavola 11 b], ritorna il pannello dei complicati avvolgimenti a mulinello che giocava, almeno un ventennio prima attorno al corpo del 'San Giuliano' (Firenze, Coll. Bellini), con un riporto evidente dalle più estrose evoluzioni decorative delle miniature gerolamiane d'ispirazione robertiana. Del protagonista della tavola fiorentina è ripetuto, anzi, in quest'angelo, perfino l'atteggiamento esorbitante nel passo oltremodo divaricato.

Più disteso nell'andamento, anche se poi, nel risvolto, riappare la pieghettatura a succhiello reperibile nella 'Vergine Adorante' di Cremona, è il pannello che riveste 'Sant'Afra', sulla parete di sinistra; come, del resto, sulla parete opposta, il manto che ricopre le figure di 'Santa Eudossia' e di 'San Simone', abbandonata l'usuale preferenza per le aspre articolazioni d'origine squarcionesca, si svolge più largo nei piani e più ritmico nelle cadenze, fino al punto di conferire alle immagini, situate, per giunta, entro nicchioni di prospettiva evidenza, una certa monumentalità. Variazione che, per altro, non basta a togliere alle figure, alle Sante specialmente, quella grazia fragile,

d'ispirazione goticheggiante, che si precisa soprattutto nella profilatura dei volti e che fa di queste rappresentazioni gli estremi prodotti d'una civiltà raffinata, ancora in via di esaurimento nell'arcaismo dei ritardatari provinciali. Perché, in questi affreschi, quel tanto di 'nuovo' che si può cogliere non assume mai tanta rilevanza da potersi sostituire durevolmente alle inflessioni che il Della Corna aveva assimilato nella prima educazione padovano-ferrarese; ma era proprio dall'insistenza di questi modi, che, alla fine, si poteva essere sollecitati a stabilire l'accostamento tra gli affreschi e il polittico.

*

Non nasconderò che fu, dapprima, un particolare banale, e precisamente la strana grinta del leone che sta ai piedi della 'Sant'Afra' [tavola 12 a], a offrirmi la sensazione d'una singolare analogia con un'immagine che, nel polittico, aveva già stimolato la mia curiosità. Di fatto ne trovai presto l'equivalente nella belva accucciata ai piedi del 'San Marco' [tavola 12 b], aureolata, qui, per essere ascesa a dignità di simbolo apocalittico, ma, nel resto, esemplare ripetuto nella medesima inesistente zoologia da cui era stato tratto il suo fratello di sangue messo a guardia presso la Santa Martire; la stessa criniera di ciuffetti a virgola, lo stesso lampeggiare feroce degli occhi, a commento d'uno stesso minaccioso esibirsi delle fauci spalancate. Ma quell'avvertimento non era stato che l'avvio per una osservazione comparativa successivamente convalidata dal palesarsi di altre riprove. Il piano stesso su cui poggiava la belva, spaccato sul davanti e cosparso d'una flora minuta che andava crescendo, dietro il Santo, in piantine flessuose dalle foglioline numerate, era una trasposizione di quella caratteristica topografica che il Della Corna aveva più volte ripetuto dalla coeva miniatura cremonese, di ascendenza mantegnesco-ferrarese.

Alla medesima origine — per dire anche di particolari minimi — si rifacevano puntualmente gli stessi sandali del 'San Marco', calzatura preferita di tante altre figure del Della Corna, nel polittico e altrove, come già era apparsa ai piedi di alcuni Santi, nella solenne composizione mantegnesca di San Zeno. Ed anche il pannello, che s'era visto in certe immagini degli affreschi farsi più disteso e più colmo, tornava ad essere, in questo Santo, come nel vicino 'Sant'Andrea', duramente modellato secondo uno schema precostituito, ritrovabile presso gli epigoni dello squarcionismo.

Trasferendosi poi sugli altri pannelli, l'occhio coglieva

il crescendo delle risonanze: i tipi si definivano via via come discendenti da un ceppo unico: fossero i Santi ruvidi e accigliati, dai volti incorniciati nei barboni neri e folti o bianchi e fluenti, o le ingentilite immagini di Vergini [tavola 12 c] e di Santi giovanili, profilate nel segno marcato delle sovracciglia convergenti e della boccuccia leziosa, come già la 'Sant'Afra' degli affreschi e l'Arcangelo Raffaele del 'Tobiolo' o i timidi attori del dramma mancato nella tavola del 'San Giuliano'. E al tempo stesso non poteva sfuggire lo stretto rapporto d'iconografia che richiamava la maggior parte dei Santi [tavole 14 a, b; 15 a, b] rappresentati nel polittico a quelli affrescati nei tondi delle vele: gli stessi, nominativamente, ma anche figurativamente, perfino nei particolari minimi, dalle dita abbondantemente inanellate dei Vescovi benedicensi, allo stesso singolare modello di palma con efflorescenze a pigna nelle mani delle Sante Martiri.

L'analisi comparativa, insomma, senza ripeterne, per brevità, tutto il percorso e le risultanze, dava sufficienti argomenti per l'ascrizione del polittico, come già degli affreschi, ad Antonio della Corna.

Ma, al di là di questa ricerca di rispondenze prevalentemente contenutistiche, una lettura meno esteriore poteva cogliere, intanto, il precisarsi di alcuni confini stilistici entro cui il dipinto pareva sempre meglio configurarsi, anche in rapporto alle altre operazioni del pittore cremonese e agli stessi affreschi asolani.

La definizione critica che il Longhi aveva dato del polittico, nel fatto stesso dell'assegnazione a Gentile Bellini 'al tempo delle ante di San Marco', implicava un chiaro riconoscimento, nell'opera, di una marcata impronta mantegnaesca, di cui erano documento chiaro alcune parti, quali le figure dei Santi dietro la Vergine, nella tavola centrale, e l'ancora più grande sforzatura del 'San Sebastiano'. Ma la stessa definizione doveva comportare, ovviamente, l'individuazione di altri elementi; quelli, appunto, che hanno suggerito l'attribuzione a Gentile e che si possono ricollegare alle ultime revisioni del mantegnismo che accadevano in terra veneta, o, magari, nello stesso territorio cremonese ad opera di Francesco Tacconi.

Motivi di una tale informazione possono essere, nel polittico, le tavole centrali dei due ordini con la 'Vergine Incoronata' e la 'Crocifissione'. Nella prima, l'impianto compositivo si determina secondo uno schema già diffuso tra i vivarineschi e poi non disdegnato dallo stesso Giambellino

e destinato ad avere gran fortuna nell'iconografia della 'Madonna della Misericordia'. Nella 'Crocifissione', invece, al di là dello schema, che è di derivazione miniaturistica, si apre inaspettatamente un paesaggio scandito da pochi alberelli che sotto un cielo cupo, sorgono da un piano stranamente luminoso come un campo assolato di stoppie.

Ma episodi come questi sono forse da far rientrare tra quelle 'illuminazioni' che, secondo il Longhi, non hanno poi avuto seguito, o, 'non meditate abbastanza', furono come 'lasciate in tronco'. Ed è probabile che qualcosa di simile sia avvenuto per quelle immagini del polittico che, vicine alle altre già ricordate per una più manifesta 'sforzatura' mantegnesca, sembrano proporre un diverso atteggiamento espressivo, così da lasciar supporre ad alcuni che l'opera sia frutto della collaborazione di due o più pittori⁸. La risentita impietatura padovano-ferrarese, già rilevata nella ostentata evidenza strutturale del 'San Sebastiano' [tavola 13 a] come nella macerazione formale dei panneggi del 'San Marco' e del 'Sant'Andrea' [tavola 13 b] è scomparsa quasi del tutto nel vicino 'San Lorenzo' e nei Santi delle tavole superiori: 'San Rocco', 'Sant'Agata', 'San Giovanni Crisostomo' e 'Sant'Antonio Abate'. In questi, è come se la forma avesse subito un processo di rarefazione e quasi di svuotamento; le superfici si sono spianate e la costruzione delle figure resta affidata quasi unicamente al loro grafico profilarsi. Se poi questo denunci soltanto una inconsistenza di stile o stia invece a significare un tentativo di superamento, non sufficientemente raggiunto, di formule arcaiche, non sarà facile da stabilire. Sarei piuttosto incline a pensare che verso questa 'figurazione rada, elementare', verso questa 'specie di profilata impronta delle immagini', il Della Corna sia stato soprattutto sollecitato dalla consuetudine con quei fatti artistici che, nel giro di quegli anni, succedevano nell'ambiente cremonese.

Il Puerari, come s'è detto, ha opportunamente insistito sullo stretto rapporto che lega il polittico di Asola alla miniatura di Gerolamo da Cremona; e non ci è mancata l'occasione di accertare la validità del riferimento. Ma, a rendere ragione di quel figurare evidentemente più sommario e di meno colta articolazione che si riscontra appunto nelle immagini citate, serve meglio chiamare in causa, anche qui⁹, quei valori più decadenti della miniatura minore che, frattanto, nei laboratorî monastici si sforzava di praticare l'alto ammestramento di Gerolamo, svisandone progressivamente

la qualità stilistica. Come di un'altra esperienza, certo non estranea alle conoscenze del Della Corna, converrà tener conto per meglio intendere il 'mantegnismo grafico, espressivo, di una evidenza che si presterà persino a deduzioni dialettali' che è stato riconosciuto in certe parti del polittico¹⁰. Voglio dire di quella versione provinciale di un linguaggio fondamentalmente mantegnesco, ma con inflessioni più spiccatamente ferraresi, che si era avuta a Cremona, già nel 1477 e poi tra il 1483 e il 1490, con l'opera del Platina intarsiatore di un armadio e poi del coro per il Duomo¹¹. Anche questo rapporto è stato enunciato dal Puerari che, sottolineando certe 'superfici rade', certe 'delineazioni angolose' nelle figure intarsiate, vi ha ritrovato 'qualche eco del polittico di Asola'¹². Ora, trasferendosi il dipinto al catalogo del Della Corna, quel rapporto non può che restare valido; diventa più convincente, anzi, qualora venga inteso, naturalmente, nel senso di una suggestione piuttosto ricevuta che esercitata dal pittore cremonese, il quale, nelle tavole dell'ordine superiore specialmente, sembra effettivamente adeguarsi a quel concetto più elementare e semplificato della forma che è caratteristico della tarsia.

Per quanto poi riguarda le 'deduzioni dialettali', che ne sarebbero potute derivare, è facile riconoscere che esse non tardarono a manifestarsi nella copiosa produzione dei frescanti illustratori di chiese monastiche, primo fra tutti il Da Cemmo¹³, col quale, tra l'altro, il Della Corna avrebbe collaborato, pochi anni dopo i dipinti asolani, nelle decorazioni di Palazzo Fodri.

Ma, a questo punto, si è già proposto, implicitamente, anche il problema di una situazione cronologica del polittico di Asola. Il vaglio delle indicazioni formali che si possono acquisire rivedendo 'grosso modo' il 'curriculum' produttivo dell'autore, dovrebbe offrire gli argomenti per una datazione almeno approssimativa. Stabiliti i punti fermi delle opere datate — il 'San Giuliano' del 1478, la 'Natività' Bagatti-Valsecchi del 1494 e gli affreschi asolani del 1498 — e accettata, entro e oltre questi termini, la collocazione già da altri suggerita¹⁴ delle opere di sicura attribuzione, si tratterà di delineare, sia pure sommariamente, il possibile percorso di una parabola stilistica. Spiccatamente ferrarese proprio quando osa sottoscrivere 'discepolo del Mantegna' — nel 'San Giuliano' appunto¹⁵ — il Della Corna dichiara esplicitamente il suo sostanziale orientamento tra Padova e Ferrara nel trittico Bagatti-Valsecchi; dove, per altro, si rivela

già in atto l'assimilazione di alcuni modi foppeschi, e più genericamente lombardi, per quel tanto di plasticismo luministico che pare intervenuto ad avviare la forma verso soluzioni più pittoriche. Nell'ambito di una medesima esperienza si potrà leggere il vicinissimo 'Presepe' del Museo di Cremona, mentre, nella stessa raccolta, gli affreschi con l' 'Adorazione del Bambino' e il 'Tobiolo' denunciano l'innesto, sul tronco sempre rifiorante della prima formazione, di qualche nozione umbra, da riferire evidentemente alla presenza del Perugino a Cremona nel 1494.

Nel ciclo degli affreschi asolani si è già colto, oltre il persistere di atteggiamenti padovani, un riflusso più marcato di ricordi ferraresi; non senza un manifesto aggiornamento su dati di cultura lombarda, anche prospettica, in senso chiaramente foppesco e bramantesco, come può sufficientemente provare la decorazione delle crociere, così vicina a quella, press'a poco coeva, con cui il Da Cemmo ornava la volta di una cappella in Sant'Agostino a Cremona. Che sono poi elementi facilmente individuabili nella decorazione di Palazzo Fodri, certo di poco posteriore, e nell'affresco con l' 'Andata al Calvario' del Museo di Cremona, databile con sicurezza, sulla base di documenti di provenienza, a dopo il 1502. Infine gli affreschi già nel monastero cremonese di via Belvedere ed attualmente a Londra nel Victoria and Albert Museum, di recente attribuiti¹⁶, dovrebbero rappresentare la fase conclusiva dell'attività del Della Corna; il quale, fedele sempre alla sua educazione iniziale, propone una specie di riepilogo di quelle locuzioni che via via hanno concorso al formarsi del suo linguaggio, ivi compresi gli ultimi apporti veneti giunti nell'ambiente attraverso l'attività di Marco Marziale.

Lungo questo percorso, dunque, stando ad una norma, per quanto mai assoluta, di ordinata evoluzione stilistica, il polittico di Asola dovrebbe essere situato negli anni che precedono la 'Natività' Bagatti-Valsecchi rispetto alla quale esso appare in arretrato, per l'assenza di quelle assimilazioni di cultura lombarda, luministiche o prospettiche, che nell'attività del Della Corna dura fino al 1494.

A questa retrodatazione del polittico di quasi un decennio rispetto agli affreschi della stessa chiesa, potrebbe anche offrire conferma la diversa scioltezza di modi riconoscibile nei dipinti murali, e ciò pur ammettendo che, negli affreschi, il Della Corna si sia potuto avvantaggiare di una maggiore libertà espressiva. E poiché si deve credere che il polittico

sia stato commesso al pittore per la chiesa fondata nel 1472, e non per la precedente come si è voluto supporre¹⁷, tenuto presente il fatto già citato che la nuova costruzione poté essere coperta solo nel 1488, l'esecuzione del dipinto potrà situarsi, presumibilmente, attorno al 1490. Una data, come è facile intendere, che non giova certo a creare al Della Corna quell'aureola di precocità di cui giustamente non ha mai goduto; anche se poi non impedirà che questo ciclo asolano, comprendendovi polittico e affreschi, possa essere accolto come l'acquisizione a tutt'oggi più importante al catalogo del pittore cremonese.

NOTE

¹ Il restauro del polittico è stato eseguito a Milano dalla Prof.ssa Mimi Bazzi, dietro interessamento dell'Arciprete di Asola, Mons. Dott. Carlo Calciolari, e per mecenatismo della N. D. Luisa Feltrinelli Doria.

² Dai decreti della visita di San Carlo Borromeo del 1580 (Arch. Vesc. di Brescia) si dovrebbe supporre che il polittico, quell'anno, si trovasse ancora immediatamente a ridosso dell'altare maggiore; pare infatti riferirsi al nostro dipinto il provvedimento che dispone per il trasferimento di una 'Hicona' nell'abside ('Hicona ad murum transferatur ita ut muro quantum fieri potest inhaereat') dove, nel frattempo, si ordina di aprire due finestre ('in duobus spatiis post altare'); che se 'l'icona' risultasse troppo larga per la nuova collocazione si consiglia di restringerla o di sostituirla ('si opus erit restringatur vel potius alia decentior adhibeatur'). Il sorprendente decreto, ammesso sempre che riguardasse il polittico, ebbe corso nel senso fortunatamente meno grave: il dipinto dovette essere sistemato, allora, sopra la porta maggiore, nella parete interna della facciata, dove si trovava ancora nel 1823 quando fu rimosso per essere collocato nella cappella di San Giovanni Crisostomo, a destra del presbiterio. Nuovamente staccato nel 1913 per essere sottoposto a restauro, fu poi sistemato in presbiterio, sulla parete a destra dell'altare maggiore, donde, nel 1936, fu ancora una volta trasferito e collocato nel transetto destro presso l'altare del SS.mo Sacramento. Dopo il restauro del 1951-'52 fu riportato alla sua collocazione al centro dell'abside.

³ Notizie riguardanti i precedenti restauri del polittico v. in *Il polittico della Cattedrale di Sant'Andrea Apostolo in Asola* a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo di Mantova e dell'Associazione Pro-Loco di Asola (1953).

⁴ Gli affreschi attualmente visibili nel Duomo di Asola non appartengono tutti, evidentemente, ad un solo artista: sulla parete interna della facciata, sui pilastri, e anche, qua e là, sulle pareti delle navate laterali, appaiono dipinti votivi con figure o storie di Santi, datati per lo più ai primi decenni del '500, che esulano dai nostri attuali interessi. Quelli, invece, che possono rientrare nella nostra ricerca sono le decorazioni che ornano le volte delle due navate laterali, particolarmente nella seconda e terza campata da una parte e dall'altra, oltre alla maggior parte degli affreschi figurativi distribuiti sulle pareti di destra e di sinistra. Questi, che dovettero costituire la prima decorazione della chiesa, sono sicuramente riferibili ad una sola mano. Ben conservati i partiti

ornamentali nelle volte, con figure di Santi in tondi prospettici al centro di ciascuna vela della crociera e fregi a monocromo di contorno, sono invece assai compromessi o addirittura ridotti a frammenti gli affreschi figurativi alle pareti. Tra i meglio conservati, nell'ultima campata di sinistra, dove tutta la superficie è divisa a riquadri largamente incorniciati da motivi decorativi rinascimentali, si trovano una 'Natività' e una 'Sant'Afra'; meno leggibili, nella zona inferiore, un 'San Girolamo' e un 'San Giorgio'. Sulla parete opposta, nella navata di destra, l'altare monumentale che ingombra gran parte della superficie lascia tuttavia vedere un' 'Annunciazione' nel lunettone superiore, e, nei riquadri delle fasce sottostanti, le figure di 'San Francesco', 'San Bernardino', 'Santa Eudossia', 'San Simone' e un frammento di più larga composizione con 'S. Antonio Abate e un guerriero inginocchiato, in atteggiamento di donatore o di committente, adorante Gesù Bambino'.

⁵ A. Besutti, *La Chiesa Cattedrale di Asola. Notizie storiche e documenti*. Brescia (1915).

⁶ La chiesa, costruita su progetto di un Guglielmo da Cremona archietto — aveva cominciato presto a subire deturpazioni. A partire dal 1585 quando fu preso il primo provvedimento di 'sbianchezza' la chiesa di Sant'Andrea in laudabil forma' (*Provisioni*, Arch. Comun. di Asola), e fino al 1859, era stata 'più volte intonacata e imbiancata'; mentre altari più o meno monumentali venivano impostati contro le pareti, danneggiando, forse irreparabilmente, gran parte della decorazione pittorica. Occorre venire al 1870 per cogliere un accenno ai vecchi dipinti, rivelati dai primi assaggi; ne dà notizia una relazione, a firma del pittore veronese Pietro Nanin chiamato per un sopralluogo '...si traveggono affreschi di rari e distinti pennelli, interessantissimi per valore artistico specialmente pel tempo in cui furono dipinti, spiegarsi parte del secolo decimoquinto parte della prima metà del seguente'. Di tre anni dopo è una relazione della R. Accademia di Belle Arti di Milano che incoraggia a proseguire nello scoprimento degli 'affreschi di non volgare pittore, di cui si rinvennero tracce'; mentre nella *Guida della Provincia di Mantova* di A. Portioli (1883), parlando dei dipinti già messi in luce, si riconosce che 'l'arte vi è mediocre, si risente ancora delle vecchie maniere'. I lavori di ricupero, comunque, continuavano ancora nel 1915, quando il Besutti, pubblicando il suo citato opuscolo, scriveva: 'Si sono scoperti e si stanno scoprendo dipinti'.

⁷ A. Puerari, *Gli affreschi cremonesi di Giovan Pietro Da Cemmo*, 'Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.' (1952), n. 3, pag. 229.

⁸ Cfr. *Il politico della Cattedrale di Sant'Andrea Ap. in Asola*, op. cit. pagg. 16, 18, 20, 21, 23.

⁹ Il Puerari, nel saggio citato sul Da Cemmo (1952), aveva già efficacemente provato l'influenza della miniatura monastica sul linguaggio figurativo del pittore camuno.

¹⁰ A. Puerari, op. cit. (1955), pagg. 9, 10.

¹¹ Non è senza significato, in proposito, che, per es., il 'San Gero-lamo' del trittico Bagatti-Valsecchi trascriva quasi puntualmente l'analogo soggetto intarsiato dal Platina in uno sportello dell'armadio per il Duomo di Cremona (1477).

¹² A. Puerari, op. cit. (1955), pag. 25.

¹³ v. Maria Luisa Ferrari, *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano (1955).

¹⁴ A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona* (1951), pagg. 54 e 56.

¹⁵ R. Longhi — in *Carlo Braccesco* (1942), pag. 25 — definisce il 'San Giuliano che uccide i genitori': '... quadro di aspetto tutto ferrarese, tra il Cossa e Baldassarre d'Este'.

¹⁶ F. Bologna, *The cremonese Ceiling from via Belvedere*, 'The Burlington Magazine' (june 1954), pagg. 166-171.

¹⁷ v. A. Besutti, *op. cit.*, pag. 40 e sgg.

* Nel dare comunicazione, per cortese invito della Direzione di questa rivista, di un risultato al quale ero pervenuto da alcuni anni, mi è grato segnalare d'aver avuto notizia che la stessa attribuzione da me proposta è stata oralmente avanzata, nei mesi scorsi, dal Sig. Cristoforo Pudelko. Del fatto non posso che rallegrarmi, convinto come sono che una nuova conferma alle conclusioni raggiunte indipendentemente da due parti sia proprio nel fatto della loro coincidenza.

JACQUES THUILLIER

POUR UN PEINTRE OUBLIÉ: REMY VUIBERT

LORSQU'EN 1641 le Poussin revient à Paris, les plus flatteuses protections l'entourent: mais dans le monde des artistes l'accueil est plus circonspect. On voit en lui le rival à combattre, ou le nouveau favori qu'il convient de se concilier. Au milieu des cabales, parmi tant de peintres qu'il avait naguère fréquentés dans les ateliers parisiens ou romains, un seul — mis à part Lemaire — semble retenir à la fois son estime et son amitié: Rémy Vuibert. Poussin l'aime assez pour rester longtemps en correspondance avec lui après son retour à Rome et lui confier, sinon ses secrets, au moins ses intérêts¹; il apprécie l'artiste au point de le désigner pour exécuter ses 'desseins' à la Grande Galerie du Louvre². Lui qui traite par le mépris un Mignard, un Chaperon, est tout considération affectueuse pour celui que, dans ses lettres à Chantelou, il nomme '*Monsieur Rémy Vuibert*', '*Le cher Monsieur Rémy*'.

Or malgré ce haut patronage, qui semblait le désigner à l'attention des historiens, Vuibert a disparu de la peinture française. D'une production qui fut apparemment considérable, nul témoignage. Nul musée qui offre un tableau sous son nom³. A plus forte raison, nulle étude⁴.

Il est pourtant évident que toutes ses oeuvres ne sont pas détruites. Lorsque, dans cette peinture française du dix-septième siècle, si négligée, la production d'un peintre a totalement disparu, il faut seulement conclure qu'il ne prenait pas soin de signer ses oeuvres, au moins ostensiblement⁵, et surtout que ses tableaux pouvaient sans trop de peine passer sous un nom plus célèbre, et plus coté du marché

d'art. Il suffit souvent que réapparaisse un témoin, pour que tout un ensemble vienne bientôt se regrouper autour de lui.

Mais où trouver le fil conducteur? Pour la plupart des peintres français de ce temps, il est peu d'espoir de le saisir jamais; s'agissant de Vuibert, au contraire, les conditions les meilleures semblent réunies. Un certain nombre de documents datés permettent de retrouver les grandes lignes de sa vie; une série de gravures, oubliées⁶, et pourtant fort importantes, renseignent sur son art. A partir de ces éléments indiscutables, les rapprochements stylistiques permettent de songer à la reconstitution de l'oeuvre avec quelque assurance. Nous voudrions indiquer ici, provisoirement, les données principales du problème.

*

Rémy Vuibert⁷ naît en Champagne, et peut-être à Troyes même⁸, vers 1600⁹. Cette capitale provinciale était toujours un centre d'art actif; l'admirable floraison de la Renaissance n'y était pas éteinte, et Troyes allait fournir au siècle non seulement les deux Mignard, Girardon, et des familles célèbres de graveurs, mais Jacques de Lestin, excellent maître proche de Vouet, Nicolas Ninet, Jean Boulanger, et le peintre de natures mortes Baudesson, dont nous savons qu'ils furent des artistes fort appréciables, pour ne point parler d'une vingtaine d'autres qui ne nous sont guère connus que de nom. Vuibert dut y faire un premier apprentissage marqué par le maniérisme. Peut-être aussi va-t-il étudier à Fontainebleau? Mais, comme un Lestin, songeant à la grande peinture, il gagne bientôt Rome. Félibien le cite parmi les élèves de Vouet, et son témoignage, qui ne saurait être mis en doute, a chance de se rapporter à la période romaine de ce dernier¹⁰. N'était-ce pas sous le Vouet que venaient se ranger les jeunes français arrivant en Italie? Pourtant nous croirions volontiers que Vuibert n'entreprit le voyage qu'après 1624¹¹, et ne demeura donc qu'assez peu de temps sous l'égide du maître, (qui part en 1627).

Quelle que puisse être la date exacte de sa naissance, Vuibert semble bien ne pas appartenir à la grande génération qui groupe Vignon, Vouet, Valentin, Régnier, Perrier et Poussin, mais à la suivante, celle d'un Mellan, à qui sa carrière et ses recherches l'apparentent de façon étroite¹².

C'était le moment où Vouet multipliait les expériences allant des 'nuits' à la Honthorst au décor de tradition ma-

niériste, puis définitivement se tournait vers Venise¹³. Vuibert dut être initié à un caravagisme privé de sa vraie substance, et qui était plutôt une technique: la *manière sombre*, qu'un mode de création. Mais bientôt s'affirme, dans les milieux français de Rome, la personnalité du Poussin. Un moment infléchi par les prestiges de Venise et de Vouet vers l'abondance sensuelle et les plaisirs du coloris, l'art du normand incline de plus en plus aux recherches tout intellectuelles. Les départs successifs de Vignon, de Régnier, d'Aubin et de Simon Vouet, de Lestin, de Perrier, vont laisser place libre à son influence. Vuibert, qui n'a pas quitté Rome comme tant d'autres que le succès de Vouet ramène en France, appartient très probablement à sa coterie¹⁴, et l'on ne peut guère douter que son art ne soit marqué par ce grand exemple. On lui attribue d'ordinaire une très belle gravure, représentant la statue de *Saint André* conçue pour Saint-Pierre par François Duquesnoy¹⁵; or on sait que ce dernier, intime ami du Poussin, partagea sa demeure et ses recherches. Datée de 1629, la gravure, qui représente seulement le modèle de plâtre et d'argile dressé dans la basilique et que le sculpteur devait réaliser en marbre, peut passer pour un acte de propagande destiné à assurer la célébrité de l'oeuvre et la continuité de la commande, fort jalousée, et menacée par de brutales intrigues; elle prouverait la liaison de Vuibert avec les deux amis. On connaît d'autre part l'anecdote rapportée par Félibien à la suite de Bellori¹⁶: *'C'étoit dans le temps que la plupart des jeunes Peintres qui étoient à Rome, attirez par la grande réputation où étoit le Guide, alloient avec empressement copier son Tableau du Martyre de Saint André qui est à Saint Grégoire. Le Poussin étoit presque le seul qui s'attachoit à dessiner celui du Dominiquin, lequel est dans le même endroit; et il en fit si bien remarquer la beauté, que la plupart des autres Peintres, persuadés par ses paroles et par son exemple, quittèrent le Guide pour étudier d'après le Dominiquin'*. Il était difficile de trouver à ce récit une application autre que générale: or Vuibert grave justement¹⁷ le *Martyre de Saint André* du Dominiquin [*tavola 16*], d'une pointe rapide et assez libre¹⁸. Ici encore il s'agit bien moins d'une gravure d'interprétation à fin commerciale que d'une étude, en même temps que d'un acte de propagande¹⁹. L'estampe est d'autant plus importante que, comparée à la fresque, ou mieux encore à la planche toute proche de Maratta, elle laisse saisir certaines déformations, une '*manière*' déjà nettement constituée, et qui peut aider à identifier l'oeuvre peint. Une série de cinq

autres gravures d'après le Dominiquin²⁰ prouve l'importance de cette influence et permet les mêmes constatations. Deux suites de figures empruntées à Raphael [*tavole 19 a, b, c, d*], datées de 1635²¹, ne font que confirmer l'idée que l'on peut se faire alors des études et des goûts de Vuibert²².

Quelques années plus tard, en 1639, nous retrouvons Vuibert à Paris. Il est installé rue Beaubourg, et vient d'avoir, d'Anne de la Cour, une petite fille, Jeanne, née le 5 février²³. Parrain et marraine sont de fort petites gens, et le ménage pourrait bien connaître un assez mauvais moment. Sans doute le succès de quelques toiles lui a-t-il fait espérer une prompte renommée dans la capitale; il tente de se l'assurer, comme Perrier quelques années plus tôt²⁴, en gravant dès son arrivée plusieurs oeuvres de son invention. La *Guérison du Possédé par Saint Paul* [*tavola 21 a*], signée de Paris et datée de 1639²⁵, est une pièce importante pour la connaissance de l'artiste. Elle montre tout ce qu'il a pris au Dominiquin: une élégance très intellectuelle, le sens des lignes délicatement rythmées, le choix de silhouettes hautes, à tête trop petite, presque disproportionnée, un goût particulier pour les architectures classiques, les beaux drapés, les groupes de femmes et d'enfants aux attitudes à la fois nobles et familières. En regard, le contact avec l'art parisien de Vouet se laisse deviner²⁶: le serviteur qui retient le possédé, son geste oblique, sa draperie vague, sont presque un emprunt direct. D'autres gravures [*cf. tavola 21 b*], l'année suivante²⁷, montrent les mêmes traits: Vuibert semble maître d'un style qui tend à rejoindre celui de La Hyre²⁸. A la fin de cette même année 1640 l'arrivée de Poussin va le confirmer dans une voie dont certains exemples parisiens eussent pu le détourner. Il se range, nous l'avons dit, aux côtés du normand, travaille sans doute sous ses ordres, est certainement en relations cordiales avec lui. En avril 1642 on le trouve au banquet offert par Bourdelot 'en commémoration' de Cassiano del Pozzo, et qui réunit, entre autres amis et protégés du Commandeur, Naudé, Guy Patin, 'le bon M. Gassendi' et 'M. Poussin, Le Maire et Rémy, fameux peintres', tous gens pleins d'une 'haute vénération' pour leur patron romain, et capables de boire force rasades à sa santé 'avec grandes acclamations'²⁹.

Nul doute que le style de Vuibert ne soit alors plus fortement marqué que jamais par celui de Poussin. En 1643 il grave même un *Ensevelissement du Christ* d'après ce dernier³⁰. Comment ne chercherait-il pas à rejoindre la manière du

maître, puisqu'il est précisément occupé à exécuter, dans la Grande Galerie du Louvre, les dessins que Poussin lui adresse de Rome? Leur correspondance est entièrement perdue. Mais celle de Poussin avec Chantelou nous montre Vuibert présent à Paris et fort lié lui-même avec le puissant ami de Poussin. Elle prouve aussi qu'il gardait certaines attaches avec Rome, où il envoie de l'argent '*à quatre et demie pour cent*'. Des 1642, il demeure aux Tuileries, et se qualifie de '*Peintre du Roy*'. C'est désormais un homme considéré, et en août 1645 il est choisi comme parrain d'Anne Dorigny, fille de Charles Dorigny, Cavalier³¹. Nous le retrouvons en novembre 1648, où il tient sur les fonts de Saint-Sulpice le fils du peintre Pierre Buirette³². Le 10 novembre 1651, il est de nouveau parrain, cette fois à Saint-Germain l'Auxerrois, et d'une fille de Jean Nocret³³. Il est duement qualifié dans ces actes de *Peintre du Roy*. Entre temps on ne voit pas qu'il se soit mêlé aux querelles qui surgissent lors de la fondation de l'Académie, ni même que son nom soit alors prononcé. Ses amitiés dans les deux partis l'ont-elles contraint à une prudente discrétion? Est-il accaparé par une importante commande ou des voyages? Le fait est que des 1649 ou 1650 au plus tard³⁴ la Duchesse de Montmorency, retirée à la Visitation de Moulins, lui confie de grands travaux, qui nécessitent de toute évidence des déplacements répétés, voire de longs séjours dans cette ville. Et c'est à Moulins qu'il meurt brusquement, en pleine activité, comme en fait foi un acte retrouvé dans les archives municipales³⁵: '*Le 19^e (de septembre 1652) a été enterré dans l'église de Saint-Pierre Rémy Vuibert peintre ordinaire du Roy décédé en cette ville où il estoit venu par le mandement de Madame la Duchesse*'.

Il n'était pas demeuré assez longtemps à Moulins pour y acquérir une de ces réputations locales qui assurent la survie d'un artiste: un petit écrit anonyme de 1666 se souvient encore de '*l'un des plus experts Peintres qui fut dedans Paris, nommé Mr. Rémy*' et de sa '*main délicate*'³⁶: mais la tradition perd bientôt jusqu'à ce prénom. Il avait soudainement disparu de l'horizon parisien, au moment même où le monde des peintres évoluait de façon décisive: la notoriété discrète qu'il avait du s'y acquérir s'estompe bien vite. L'abbé de Marolles mentionne son nom à deux reprises³⁷: '*Vibert de Raphaël imite les conquêtes*', déclare-t-il, ce qui, dans la bouche de ce grand collectionneur, peut s'entendre des quelques pièces gravées jadis d'après les peintures du Vatican, mais

doit bien plutôt se rapporter au style personnel de l'artiste. Félibien, en 1685, dans la liste des disciples de Vouet, nomme à l'interlocuteur des *Entretiens*, parmi 'quelques uns (qu'il) a connus, et d'autres qui travaillent encore aujourd'hui avec réputation', juste avant le grand Le Brun, *Rémy Wibert Champenois*³⁸. Pourquoi se montre-t-il si bref envers l'ami du Poussin et du Cavalier del Pozzo, alors qu'il s'agit d'un peintre décédé? Mais Florent Le Comte est encore plus rapide, et Roger de Piles entièrement muet. L'oubli le plus profond semble bientôt ensevelir le pauvre Vuibert³⁹. Les auteurs du dix-huitième siècle ne le connaîtront plus que par ses gravures, elles-mêmes bientôt négligées. Au bas d'une estampe conservée à la Bibliothèque Nationale une main anonyme, mais sans doute du début du dix-neuvième siècle, écrit: '*Vuibert était français, nous n'en savons rien de plus*'.

*

Plus âgé que La Hyre et Le Sueur, ayant puisé l'arte de Raphaël, du Dominiquin et du Poussin à ses sources mêmes, Vuibert pourrait bien avoir joué entre 1640 et 1650 un rôle capital dans ce courant d'atticisme qui est alors l'expression la plus personnelle de l'art parisien. Lorsque le frère de Chantelou, Fréart de Chambray, dans son manifeste de 1662, opposera au maniérisme et au caravagisme, à Vouet, à Vignon et à leur école, cette haute tradition qui se réclame de Léonard et de Raphaël, du Dominiquin et du Poussin, lorsque Le Brun imposera ces patronages à l'Académie, ils ne feront que consacrer le triomphe d'un style dont l'esprit s'était déjà plus ou moins perdu — disons transformé. Le goût et les principes qu'ils tentaient de mettre en formules s'étaient développés bien auparavant, et non pas seulement chez un Poussin, mais à Paris et au sein même de l'école de Vouet, qui sut pour sa part y prendre ce qui convenait à son génie. Sur cette évolution, où il est trop simpliste de tout attribuer à l'influence du jeune Le Sueur, l'art d'un Vuibert devrait apporter de précieuses lumières. Mais quelles oeuvres lui attribuer?

Quatre gravures seules, à notre connaissance, reproduisent avec certitude ses compositions. Les tableaux correspondants semblent avoir disparu. Aucun ne lui est donné par la tradition. Mais l'art que révèlent ces gravures et les renseignements fournis par les documents offrent une base solide aux recherches. Nous nous bornerons pour l'instant à proposer deux groupes d'oeuvres susceptibles de servir

de jalons. Le premier nous semble hors de toute contestation : c'est l'important ensemble du *Choeur des Religieuses* de la Visitation de Moulins, qui, daté de 1650-1652, représente l'aboutissement de l'art de Vuibert, tandis que les gravures de 1639 et 1640 illustrent le début de sa période parisienne. Le second, dominé par la *Mort de Sainte Cécile* de Montpellier, l'*Auguste et Cléopâtre* et la *Mort de Socrate*, doit remonter aux alentours de 1635, et témoignerait de la période italienne.

Le *Choeur des Religieuses* de l'ancien couvent de la Visitation, à Moulins⁴⁰, attenant à la chapelle fameuse où le mécénat de Marie Felice des Ursins, veuve du Duc de Montmorency, a réuni quelques-uns des chefs d'oeuvre du dix-septième siècle, est décoré d'un plafond peint, plusieurs fois endommagé, cruellement traité par les restaurateurs⁴¹, mais demeuré intact dans ses lignes générales [table 22, 23, 24, 25, 26]. L'ensemble, dédié à la glorification de la Vierge, et dominé par une belle *Assomption*, est peint sur vingt-et-un panneaux de toile; groupant sept composition, deux médaillons, huit allégories, il mérite à lui seul une étude particulière que nous ne pouvons entreprendre ici. Sa conception même [tavola 22], qui mêle l'architecture et le trompe l'oeil de style italien aux panneaux compartimentés de tradition française⁴², le détail de chaque scène, où des souvenirs précis⁴³ se retrouvent transposés avec une simplicité tout à la fois puissante, familière et digne, demanderaient une longue analyse. Il suffira de souligner la beauté discrète du coloris, relevant les gris et les ocres de bleus et de roses très légers, de verts olive, de jaunes rompus, la sévérité de l'ordre ionique, que ne viennent atténuer ni draperies ni corbeilles de fleurs, l'élégance robuste des allégories. Une scène comme la *Nativité de la Vierge* [tavola 26] emprunte directement à Poussin : on y retrouve des souvenirs flagrants du *Moïse sauvé* peint en 1638 pour Le Nôtre et bien connu de tous les amateurs parisiens du temps, et même la transposition pure et simple de la *Madone* peinte par Poussin en 1641, à Paris même, pour Roccatagliata⁴⁴. Pourtant la composition (mieux préservée, semble-t-il, que ses voisines) a son style et sa beauté propres. Les emprunts ne sont pas copie, mais traduction, et telle que Poussin lui-même la pratique vis-à-vis de Raphaël. L'artiste montre une aisance dans les drapes, une austérité dans la composition en bas-relief, un choix des attitudes si délicat (comment ne pas admirer l'abandon soucieux de l'accouchée, la grâce de la jeune servante qui se retourne

pour la rassurer, tout droit tirée de Poussin et pourtant toute nouvelle...), il révèle un sentiment si simple de l'antique, qu'on ne peut s'empêcher de songer aux meilleurs moments de l'école davidienne. Certains détails de l'ensemble avaient fait prononcer le nom de Le Sueur: mais le parisien de l'île Saint-Louis est moins robuste, plus raffiné, il n'aurait pas ces moments de lordeur ou de maladresse qu'il est aisé de dénoncer ici — même si l'on fait la part des graves restaurations —; et l'on s'en tenait d'ordinaire au terme singulier d'école de *Le Sueur*⁴⁵. Nous croyons pouvoir avancer avec pleine assurance le nom de Vuibert.

Nous rencontrons en effet l'acte de décès de cet artiste parisien à Moulins même, en 1652, et qui plus est, au service particulier de la Duchesse de Montmorency. Or à cette date Marie Félice des Ursins est entièrement absorbée par la construction de la Chapelle et du Choeur des Religieuses, où elle emploie des équipes importantes, que son impatience contraint de *'travailler sans discontinuer avec ouvriers suffisants jusqu'au parachèvement'*⁴⁶. Il n'existait pas au couvent d'autres peintures, hormis quelques rares tableaux ou rétables; on n'a pas mention d'autres peintres qui y aient travaillé, en dehors d'un certain *Jean Baptiste italien*⁴⁷, et cette seule qualification rendrait l'attribution difficile. Vuibert est à Moulins en septembre de cette année 1652: justement la charpente et la couverture du Choeur des Religieuses viennent d'être achevées vers le milieu de 1650, et l'aménagement intérieur est en cours vers 1652, date à laquelle on pose la grille⁴⁸. Mais n'a-t-il pas été appelé pour quelque autre commande que sa mort vient interrompre? — la certitude qu'il a eu le temps de travailler pour la Duchesse nous est donnée par ce petit écrit de 1666, anonyme, mais dû sans nul doute à quelque pieuse main du monastère. Il signale que lors des cérémonies organisées à l'annonce de la canonisation de Saint François de Sales on utilisa pour la décoration de l'église plusieurs tableaux, dont deux *Annonciations*⁴⁹ dues à *Mr Rémy*, et, accroché en place d'honneur au dessus du portail, un *'Tableau de hauteur de huit pieds, et d'une toise et demy de largeur, où le mesme Rémy par des traits fort sçavants avoit représenté le Mystère de la Visitation'*. Nul doute que ce M. Rémy ne soit Rémy Vuibert, et que ces tableaux — les seuls que mentionne un texte — n'aient été exécutés quelque quinze ans auparavant pour les Visitandines et sur la commande de la Duchesse, peut-être comme pièce d'essai. Nous croirions volontiers que le plafond fut commandé directe-

ment à l'artiste, sur maquette, avant même que fût construit le bâtiment, et exécuté au moins en partie à Paris: c'est ainsi que les choses se passèrent pour le *Mausolée* dû aux frères Anguier, et l'on s'expliquerait mieux le choix, assez remarquable, de panneaux de toile⁵⁰. Vuibert a pu venir simplement mettre en place l'ensemble au moment où l'on aménageait la salle: ainsi s'expliquerait-on également que malgré sa mort l'ensemble ne paraisse pas avoir été complété par une autre main, et que nous n'ayons pas jusqu'ici découvert d'autres oeuvres qui pussent témoigner de son activité dans la région.

Au reste, avant même de découvrir la présence à Moulins de Rémy Vuibert, nous avons été conduit à lui donner sans hésitation cet ensemble, tant les concordances de style sont frappantes. Ce serait peu sans doute de remarquer que les souvenirs ou les emprunts — qu'ils se rapportent au Dominiquin ou aux tableaux 'parisiens' du Poussin — s'accordent parfaitement à ce que nous savons de la biographie du peintre. Mais les deux compositions (malencontreusement desséchées par les restaurations) qui montrent la *Présentation de la Vierge* et la *Présentation de Jésus au Temple* [tavole 24/], trouvent leur répondant avec la *Présentation de Jésus* gravée en 1640: même esprit, déformation analogue des silhouettes (pourtant les traces de l'influence de Vouet, dans le personnage de la Vierge par exemple, ont disparu...), reprise de personnages entiers ou de détails, tout indique le même auteur. D'autres similitudes sautent aux yeux si l'on rapproche la *Guérison du Possédé* de 1639, et les *Allégories* [tavole 23 a, b/] font nécessairement penser aux gravures d'après Raphaël, jusque dans le type des visages aux joues lourdes, aux lèvres prononcées. La présomption est aussi grande qu'elle puisse être pour une oeuvre non signée. Nous posséderions ainsi tout un ensemble de Vuibert daté avec certitude. Etroitement relié aux gravures de 1639 et 1640, tout en apportant nombre d'éléments nouveaux, il permet de retrouver les lignes essentielles de son art durant la période parisienne. Il suffit pour rendre à Vuibert une place honorable dans la peinture de cette époque. Il fait pressentir l'existence d'oeuvres importantes qu'il sera sans doute possible de regrouper prochainement.

*

C'est de nouveau aux gravures de 1639 et 1640, complétées par les gravures d'interprétation, qu'il faut recourir

pour essayer de retrouver la production des dix ou quinze années italiennes. On ne saurait cette fois apporter dans les attributions une assurance égale, puisqu'il faut juger sur les seuls critères de style. Il est cependant fort tentant de donner à Vuibert la curieuse *Mort de Sainte Cécile* du Musée de Montpellier ⁵¹ /*tavola 17*/. A des beautés indéniables, ce tableau mêle des maladresses non moins sensibles, et nul n'ose plus soutenir la vieille attribution au Poussin. Or le sentiment indécis qu'il inspire s'explique sans peine: l'oeuvre est restée étroitement solidaire d'un modèle offert par le Dominiquin. L'affabulation, la mise in scène, cet ange au graphisme élégant, si différent des apparitions ambigües du Caravage ou du Valentin, le pontife, la tête ronde de Sainte Cécile, curieusement étrangère aux autres visages, son costume, son attitude si gauchement justifiée par le cube du siège, tout cela vient de la composition peinte sur le même sujet par Zampieri à Saint-Louis des Français, et désigne un jeune peintre imbu de son étude. Le trait n'est pas pour faire rejeter Vuibert, et les peintures de Moulins nous l'ont montré peu timoré en fait d'emprunts. Mais les éléments originaux de l'oeuvre semblent le désigner encore plus clairement. La belle étude, au premier plan, de cet homme dont le pourpoint collant ne dissimule par le puissant modelé, l'enfant qui se presse contre son père, le rythme sévère d'une architecture répétée et d'un carrelage fuyant, sont autant d'emprunts que Vuibert se plaît à souligner lorsqu'il grave d'après le Dominiquin, et qu'il reprend avec prédilection dans ses propres oeuvres. Plus caractéristiques encore l'élongation des personnages, cette recherche si particulière de la ligne qui aboutit à l'étonnante silhouette 'empire' de la jeune mère, le jeu expressif des mains, la reprise de certains détails ⁵². Antérieure peut-être aux études d'après Raphaël, qui semblent avoir introduit chez Vuibert un sentiment plus large et souple du drapé, l'oeuvre pourrait dater de 1630-1635. On en rapprocherait une bonne *Lucrèce* du Musée de Troyes ⁵³, dont la musculature robuste, l'éclairage, le geste un peu maniéré de la main ⁵⁴, joints à l'élégant décor d'une colonne et d'un bas relief d'une froideur classique, très voisine de Mellan ⁵⁵, paraissent étroitement apparentés à l'oeuvre de Vuibert /*tavola 20*/.

Ces caractères conduisent à un autre tableau, plus récemment attribué à Poussin, mais sur qui l'accord n'a pu se faire: *Auguste et Cléopâtre* ⁵⁶ /*tavola 18*/. Des têtes minuscules, de singulières draperies filant une ligne musicale vers des

nuques amincies, la sévérité d'un alignement de colonnes cannelées que ne vient rompre aucun ornement, certaines gaucheries aussi, pouvaient faire hésiter sur le nom de Poussin: ces mêmes éléments semblent désigner l'auteur de la *Sainte Cécile*, tandis que de nouveau la perspective fuyante du carrelage, les types des visages, le 'dialogue' des mains, et ce reste de clair-obscur si frappant dans le tableau de Montpellier, confirment la parenté avec l'ensemble de l'oeuvre. On ne saurait guère nier ici des rapports directs avec les recherches de Poussin: il serait pourtant téméraire d'en tirer des conclusions chronologiques trop précises.

Au groupe ainsi formé semblent venir se joindre naturellement la *Mort de Socrate*, aujourd'hui détruite, du Musée de Berlin, et le *Tancrède et Clorinde* du Musée de Brunswick: la première, caractéristique par le choix du sujet, la mise en scène, le détail des personnages, et ce groupe d'enfants et de femmes qu'affectionnera toujours Vuibert, l'autre montrant une conception du nu pareillement inspirée du Dominiquin, et telle que précisément la révèle un *Bain de Diane* de la suite gravée d'après Zampieri. Mais dès le moment où nous songions à joindre aux gravures parisiennes et au *Choeur des Religieuses* de Moulins la *Sainte Cécile* de Montpellier, n'allions nous pas être amené à faire de Vuibert l'auteur de tout le groupe dès longtemps reconstitué par le Professeur Longhi et dont ce tableau est un des éléments essentiels? Notre hypothèse en reçoit un nouvel appui: les relations de Vuibert avec Poussin et Duquesnoy, l'étude de Raphaël et du Dominiquin, semblent expliquer à propos le style de ce peintre classicisant et qui pourtant semble avoir travaillé à Rome dès avant 1630. Mais c'est où il faut laisser la parole au Professeur Longhi lui-même.

*

Certes, nous ne nous dissimulons pas tout ce qui peut séparer l'*Auguste et Cléopâtre* de l'ensemble de Moulins: mais quinze ou vingt ans se sont écoulés, et pourtant subsistent les traits principaux. S'il faut réellement donner à l'artiste ce tableau et la *Sainte Cécile* de Montpellier, la production romaine du peintre (n'est-ce pas le cas de bien des artistes de cette génération?) ne s'annonce guère moins attachante que celle des années de maturité. Vuibert apparaît d'emblée un coloriste raffiné et pourtant discret, doué d'un sens délicat de la ligne et de l'espace, cherchant — non sans mainte hésitation — à concilier le goût des musculatures

robustes et celui de l'arabesque élégante. Il aime les belles mises en scène, largement aérées et rythmées, sans parvenir à lier organiquement ses groupes, et doit recourir au procédé facile des mains ouvertes, des index tendus désignant le centre de l'action. L'expression des visages, l'exactitude de l'anatomie et l'étude du canon l'attachent médiocrement, et sur ce point l'enseignement du Poussin semble l'avoir moins frappé que la poésie plus libre du Dominiquin; mais il affectionne les attitudes discrètement expressives, il triomphe dans les architectures et les drapés. Tous ces traits se retrouvent aisément à la Visitation de Moulins. Mais, chose remarquable, le raffinement romanesque inspiré par l'Italie le cède en France à une poésie plus familière et à un sentiment plus vrai de l'antiquité. On s'attache trop souvent au schéma simpliste qui fait passer du réalisme caravagesque à l'exaltation 'baroque': ce qui peut être justifié — au moins partiellement — dans le cas d'un Vouet ne s'applique pas à toute cette époque. Vuibert nous offre la démarche inverse. La leçon classique va chez lui s'approfondissant jusqu'au dépouillement de la *Nativité de la Vierge*: composition en frise, dessin linéaire, jour abstrait, harmonies froides. Cette évolution n'est pas le fait du seul Poussin méditant dans sa retraite romaine au contact des antiques: elle marque au même moment toute une partie de la peinture parisienne.

N'allons pas là-dessus nous hâter d'arrêter des conclusions trop précises. Ces quelques pages n'ont cherché qu'à placer les premières lignes d'un portrait: d'autres découvertes de documents et surtout d'oeuvres devraient suivre prochainement. Elles sont nécessaires pour que l'on puisse rendre à la figure de Vuibert ses proportions exactes. Eut-il un rôle d'initiateur? Est-ce un artiste délicat, que la présence encombrante de Vouet (qui semble bien avoir chassé de Paris un Perrier lui-même), ainsi qu'une mort prématurée, empêchèrent de donner sa pleine mesure? Est-ce au contraire un peintre trop sensible à toutes les influences, à court d'imagination et empruntant de toutes mains? Quelle place occupe-t-il entre La Hyre, Le Sueur, et Lubin Baugin? Longtemps encore, en parlant de l'art de ce temps, il faudra se contenter de conclure par des interrogations...

NOTES

¹ Le nom de Vuibert apparaît à plusieurs reprises dans la correspondance de Poussin avec Chantelou (Cf. lettres du 1^{er} janvier 1643, 9 juin, 23 septembre, 5 octobre, 11 décembre 1643, 15 avril, 6 novem-

bre 1644, 30 avril 1645). Il y est fait mention d'une correspondance suivie avec 'monsieur Rémy' (Cf. 1^{er} janvier 1643, 6 novembre 1644...), et l'on voit en particulier que ce dernier s'est chargé 'de faire la vente des meubles qui étoient restés en la maison des Tuileries' (15 avril 1644).

² Cf. les lettres à Chantelou du 5 octobre et 11 décembre 1643, où l'on voit Poussin envoyer au 'bon monsieur Rémy' deux dessins de médailles pour la dixième travée de la Grande Galerie.

³ Au moins à notre connaissance. Une phrase de Gault De Saint-Germain (*Les trois siècles de la Peinture en France*, Paris, 1808, p. 44) laisse entendre qu'il connaît la *Guérison du Possédé* autrement que par la gravure: ce n'est peut-être qu'une maladresse de style. Notons pourtant que Brulliot (*Dictionnaire de monogrammes...*, t. I, n° 3047) donne un monogramme RWP qui aurait figuré sur les tableaux de Vuibert: faut-il en conclure que l'on en connaissait encore vers 1817? Nagler reprend la mention en signalant que pour sa part il n'a jamais eu l'occasion de rencontrer pareil monogramme. — Chose singulière, les listes de saisies révolutionnaires dans les églises de Paris, où se retrouvent tant de noms, ne semblent pas contenir le sien.

⁴ Nous ne pouvons renvoyer qu'aux articles offerts par les dictionnaires de peintres, généralement fort sommaires, et les dictionnaires de graveurs. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger...*, 1876, n'apporte rien, non plus que Bertolotti, *Artisti francesi in Roma*, 1886. Corrad de Breban, *Les graveurs troyens*, Troyes-Paris, 1868, avoue l'échec de ses recherches à Troyes, et se contente de regrouper quelques renseignements épars. Jal, *Dictionnaire critique...*, 1872, publiant les actes de 1648 et 1651, avoue lui aussi son échec: 'Je n'ai rien trouvé qui me le fit connaître un peu intimement...'

⁵ Alors qu'à l'aide des seules signatures nous avons pu regrouper un nombre important des toiles de Jacques de Lestin, autre peintre troyen, contemporain de Vuibert, ou de Jean Boucher de Bourges (études à paraître tout prochainement).

⁶ Elles sont cataloguées dans les dictionnaires de graveurs, et particulièrement dans Le Blanc (ad vocem) et Robert-Dumesnil (*Le Peintre graveur...*, t. II, p. 10 sqq.); mais, quoique plusieurs soient présentes dans le fonds du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, les plus importantes ne figurent pas dans le catalogue manuscrit, et il est donc à croire que personne ne les a consultées depuis le siècle dernier. Nous adressons nos plus vifs remerciements à Monsieur Roger-Armand Weigert, Conservateur au Cabinet des Estampes, qui a bien voulu nous aider à les y retrouver.

⁷ On rencontre son nom sous la forme Vuibert et Wibert (Félibien), mais aussi Vibert (Marolles) et même Wuibert. Ces changements de graphie sont insignifiants et nous adoptons l'orthographe utilisée par l'artiste pour signer la plupart de ses gravures. — Notons que pour les contemporains il est d'abord *Monsieur Rémy*, qu'il dut signer certaines toiles *Rémy pinxit*, et que ce prénom dut entraîner avec le temps plus d'une fâcheuse confusion entre ses oeuvres et celle de (Guido) *Reni...*

⁸ Il signe simplement quelques gravures italiennes, comme la plupart des français, en faisant suivre son nom de *Gallus*. Félibien (*Entretiens...*, livre VII [1685], éd. 1715, t. III, p. 399) le dit *Champenois*. Le Cabinet de Florent le Comte et l'*Abécédario* de Mariette précisent qu'il était de Troyes. L'échec des recherches de Corrad de Breban (op. cit.) donne cependant à penser qu'il n'était pas de la ville même, où les registres d'état civil ont été fouillés à plusieurs reprises, mais de ses environs, et le scrupule de Félibien se trouverait ainsi justifié.

⁹ Telle est du moins la tradition, reprise par tous les dictionnaires. Elle paraît n'avoir aucun fondement sûr, mais elle a pour elle la vraisemblance. Gori, en 1805, précise que Vuibert est né en 1607. La date semble un peu tardive; il faudrait admettre qu'à vingt-deux ans l'artiste était capable de graver une planche comme le *Saint André*, que sa qualité égale aux meilleures de Perrier — ou que cette gravure donnée par tous les auteurs n'est pas de lui —. On se méfiera davantage de cette date lorsqu'on remarquera l'hésitation de Gori et son erreur sur le lieu de naissance (*'Vien creduto nativo da Parigi...'*).

¹⁰ *Entretiens...*, loc. cit. Il n'est pas impossible cependant d'interpréter le passage en un autre sens: Vuibert aurait seulement *'travaillé sous Vouet'* à son retour en France, vers 1639, c'est-à-dire collaboré à l'exécution des importantes commandes auxquelles Vouet, surchargé, employait souvent des peintres de mérite. On voit pareillement Perrier, à son premier retour d'Italie, en 1630-1631, chargé d'exécuter des dessins de Vouet pour la chapelle de Chilly: et cela malgré un style personnel assez différent. Notons que l'influence directe de Vouet ne paraît pas indispensable pour la formation de l'art de Vuibert, même si on lui donne la suite des *Anges Pallavicini*. En revanche cette influence est sensible en 1639: mais elle ne saurait impliquer par elle-même une collaboration.

¹¹ On notera en particulier que Vuibert ne figure pas dans la réunion de peintres tenue chez Vouet en 1624, et dont M. Jacques Bousquet a pu dénombrer les assistants (Cf. sa très précieuse étude: *Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'Ecole Française de Rome*, 1952, p. 287 sqq.).

¹² Ce graveur fameux, — et qui fut aussi et d'abord un peintre —, né en 1598, gagne Rome en 1624, passe dans l'atelier de Vouet, mais demeure à Rome après le départ de celui-ci, et ne regagne Paris qu'en 1637. Son style, marqué au départ par le maniérisme, puis par les recherches post-caravagesques, évolue rapidement, comme celui de Vuibert, vers un classicisme plus froid. Sur les peintures de cet artiste, cf. Roberto Longhi, in *Proporzioni I*, 1943, note 38, p. 46; nous préparons sur ce sujet une étude, à paraître très prochainement.

¹³ Cf. la chapelle Alaleoni à San Lorenzo in Lucina (1624), où la *Tentation de Saint François*, en rapport avec la *Décapitation de Saint Jean Baptiste* de Honthorst, s'oppose à la *Vêture de Saint François* qui lui fait face, et surtout à l'ensemble des décorations de la chapelle (inédit), qui reprend des schémas purement maniéristes. D'autre part l'influence vénitienne apparaît évidente dans l'important tableau du *Temps vaincu*, au Musée du Prado (signé et daté de Rome, 1627), découvert et signalé pour la première fois par M. Charles Sterling dans le catalogue de l'Exposition du *Seicento Europeo*, 1956. Sur ce problème de la carrière de Vouet nous nous permettrons de renvoyer au bref résumé publié pour la première fois par M. Charles Sterling dans le catalogue de l'Exposition du *Seicento Europeo*, 1956. Sur ce problème de la carrière de Vouet nous nous permettrons de renvoyer au bref résumé publié dans *L'œil*, n° 29, mai 1957, *Un peintre du Grand Siècle*, p. 52 sqq.

¹⁴ Sans doute connaît-il dès cette époque le Cavalier Del Pozzo, grand protecteur des français à Rome, et a-t-il accès à cette collection fameuse qui fut l'école des artistes et des érudits, de Poussin à Chantelou et Félibien. Notons que Vuibert aimera toujours introduire dans ses compositions des bas-reliefs d'inspiration antique, et se montrera aussi attentif à l'exactitude du détail archéologique que Poussin (Cf. architecture, costumes, laçage des sandales, etc.).

¹⁵ Le Blanc 8. *Marmoream Apostoli Andreae Statuam altitudinis palmorum viginti unius in Templo Vaticano facturus Franciscus Quercetus Bruxellensis, ibidem hoc primum operis instar ex argilla, gypso que posuit. An. Sal. MDCXXIX.* Nous possédons de cette gravure un premier état qui montre toute la liberté et la maîtrise de la pointe: cette beauté même fait parfois enlever la pièce à Vuibert, au profit de Perrier, de qui le travail offre une grande analogie avec celui de notre artiste. L'argument semble fort insuffisant pour s'opposer à une tradition unanime. D'autre part François Perrier a partie liée avec Lanfranc, et doit appartenir alors à une coterie fort opposée au groupe de Duquesnoy et Poussin. — On sait que ce modèle du *Saint André* fut l'objet de querelles très vives; et le Bernin se serait montré jaloux au point de faire détruire la maquette. Les paiements pour la statue de marbre ne commencent qu'en 1630; ceux de 1629 portent précisément sur le modèle représenté par la gravure.

¹⁶ Nous citons le texte de Félibien, *op. cit.*, *Entr. VIII*, éd. 1715, t. IV, p. 16-17, qui reprend presque mot pour mot celui de Bellori.

¹⁷ Bellori semble placer le fait avant la *Mort de Germanicus*: mais la chronologie des premières oeuvres du Poussin demeure très incertaine. Pour notre part nous croyons que les recherches qui apparaissent dans le *Saint Erasme* du Vatican, l'*Exposition de Moïse* de Dresde ou les premiers *Bergers d'Arcadie*, ne sauraient être séparées de celles de Vouet dans le *Temps vaincu* de 1627. Au même groupe appartient encore l'*Adoration du Veau d'Or* de la coll. May, datée de 1629. Il semble raisonnable de reporter au moins à cette année 1629 le *Triomphe de David* de Dulwich, oeuvre charnière où apparaît avec éclat l'étude du Dominiquin, ainsi que la *Sainte Cécile* du Prado. Rien n'interdit de placer à une date assez rapprochée la gravure de Vuibert.

¹⁸ Le Blanc 9. *Quaeritur Andreas... Dominiquin in et pinx. Rémy Vuibert fecit.*

¹⁹ Sur le rôle que ces sortes de gravures jouent alors dans les querelles artistiques, cf. la *Communion de Saint Jérôme* d'après le tableau fameux d'Augustin Carrache que grave, avant 1629, François Perrier, dans l'intention inverse, nous dit-on, de nuire au Dominiquin. Nous aurions ici un autre épisode et un autre aspect de la querelle. — Il faudrait en rapprocher également tout un groupe de toiles plus ou moins maladroitement inspirées de Zampieri et qui semblent remonter à ces années 1628-1635: certaines, que la tradition donne au Poussin, doivent appartenir à son entourage; tel le *Combat de Gladiateurs* du Prado, qui n'est pas sans faire penser à Vuibert.

²⁰ Le Blanc 15-19. Non signées, mais communément attribuées. Non datées, elles remontent, selon toute vraisemblance, à la même époque.

²¹ Une première suite de 4 pièces (Le Blanc 1 - 14 - 2 - 34) signées et datées (*Remigius Vuibert Gallus sculpsit - Anno 1635*) reproduit les quatre compositions rectangulaires du plafond de la Chambre de la Signature (*Adam et Eve, Apollon et Marsyas, Le Jugement de Salomon, La Providence gouvernant le Monde*). — Une seconde suite de 14 figures symboliques (Le Blanc 20 - 33) est également marquée *Rafael Urbinas Pinxit Romae in Vaticano - Remigius Vuibert sculpsit Romae Superior. licentia 1635*. — D'autre part Nagler signale une *Diane sur son char* d'après la peinture de Raphaël à la Salle Borgia, marquée d'un n° 4, et qui appartiendrait à une troisième suite (les *Sept planètes*); nous n'avons pu la retrouver.

²² Raphaël et le Dominiquin sont toujours étroitement associés,

— le second apparaissant comme le seul continuateur authentique du peintre d'Urbain — dans l'entourage de Poussin et du Cavalier del Pozzo: c'est ce qu'exposera un peu plus tard leur ami Fréart de Chambray — qui fut très certainement lié comme son frère Chantelou avec Remy Vuibert — dans son *Idee de la Perfection de la Peinture...* (Au Mans, 1662), où il oppose ces deux peintres — et Poussin — à la tradition *cabaliste*, qui réunit le Caravage, le Cavalier d'Arpin, le Guide, Cortone, Lanfranc — et Vouet —. Notons cependant que Robert-Dumesnil attribue à Vuibert un *Baptême de Saint Paul* gravé d'après Pierre de Cortone — mais sur simple analogie de style —, et mentionne un *Saint Michel* d'après le Guide, daté de 1636 — mais sans avoir jamais vu cette pièce, qui était seulement attribuée à Vuibert dans le Cabinet Paignon-Dijonval. — Nous n'avons pu retrouver ces deux pièces: elles peuvent au demeurant venir de la main de Vuibert, car vers 1630-1640 les positions sont loin d'être aussi tranchées que vers 1660.

²³ 'Le dimanche 6 febvrier 1639 a esté baptisé Jeane, fille de Rémy Vibert peintre, et de Anne de la Cour, demeurant rue Beaubourg. Le parrain Jean Des Hayes cuisinier, dem. rue du petit lion, la marraine Jeane Gaultier, dem. rue des Gravelines Ladite Jeane nasquit le jour d'hier, du matin' (Paroisse Saint-Nicolas des Champs) Fichier Laborde, Bibliothèque Nationale, n. 65113.

²⁴ Perrier, revenant à Paris, et fort peu assuré d'obtenir des commandes, puisqu'il doit se mettre au service de Vouet, essaye de 'se lancer' en publiant une série de gravures d'après ses propres compositions: on constate en effet que le principal groupe d'estampes de son dessin et de sa pointe se situe précisément après son retour, en 1632 et 1633. Le cas de Vuibert est tout à fait identique, et les seules gravures sur ses propres compositions datent de 1639 et 1640.

²⁵ Le Blanc 12. *In umbra tua vivemus in gentibus. Remy Vuibert inv. et sculp. Parisiis 1639.*

²⁶ Si même Vuibert ne travaille pas un moment sous Vouet, hypothèse qu'on ne peut écarter a priori. Cf. supra, note 10.

²⁷ *La Présentation au Temple*, Le Blanc 3. *Suscepimus deus...* Remy Vuibert inv., et sculptor Parisiis 1640; — *Moïse trouve sur le Nil* (signalé par Nagler) Wibert inven. et sculp. 1640. — Le Blanc donne aussi à Vuibert un *Repos pendant la fuite en Egypte* (5) daté de 1639, et une *Naissance d'Adonis* (13), datée de 1640, sans indiquer si ces gravures sont signées ni si elles sont de son propre dessin. Nous n'avons pu rencontrer ces pièces, non plus que la *Sainte Vierge avec l'Enfant Jesus sur les nuées*, également donnée par Le Blanc sans indication (7).

²⁸ Il se peut qu'il y ait eu entre les deux peintres des rapports étroits. Plusieurs auteurs signalent une *Adoration des bergers* de la composition de Vuibert, gravée par Chauveau: or on sait que Chauveau fut l'élève de La Hyre et que dans ces années il grava surtout d'après son maître. Nous n'avons malheureusement pu rencontrer encore cette pièce, que ne recense pas l'inventaire dressé par M. Weigert pour le fonds de la Bibliothèque Nationale. — D'autre part l'une des plus charmantes peintures que nous comptons rendre prochainement à Vuibert est la petite *Présentation de la Vierge* du Musée Magnin, à Dijon, très proche des compositions de La Hyre sur le même sujet, et attribuée jusqu'ici à ce peintre avec une grande vraisemblance.

²⁹ Lettre de Bourdelot à Cassiano del Pozzo, 1^{er} mai 1642; cf. Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo...* Torino, MDCCCLXXV.

³⁰ Le Blanc 6. *Posuerunt eum...* Il Poussin inv. R. V. sculpsit Parisiis 1643.

³¹ Il figure en effet comme parrain dans deux actes de baptême datés de 1642 et de 1645 :

'Le dimanche 25 mai 1642 a esté baptisé Rémy, fils de Thomas Ferou, peintre de laine, et de Elisabeth Pattin, sa f^e., dem. rue de Verbois. Le parrain Rémy Vuibert, peintre du Roy, demeurant aux tuilleries; la marraine Marguerite Cornizou, dem. rue de Berry.' (Paroisse de Saint-Nicolas des Champs) *Fichier Laborde Bibliothèque Nationale*, n. 65934.

'Le 1^{er} août 1645 a été baptisée Anne, fille de Charles Dorigny, Cavalier; le parrain: Rémy Vuibert, peintre chez le Roy; la mar. dam. Anne Delerche f^e. de feu Mr Boivin' (Paroisse de Saint-Gervais) *ibid.* n. 65114.

³² Jal, *Dictionnaire critique...*, 1872, à l'article Wibert, déclare que notre peintre tint sur les fonts de Saint Sulpice, le 24 novembre, un fils du statuaire Jacques Buirette, et le 25 novembre, un fils d'un peintre Pierre Birot, inconnu. La première mention est erronée: il ne peut s'agir du statuaire Jacques Buirette, mais d'un certain peintre Pierre Buirette, connu par d'autres actes d'état-civil, et appartenant sans doute à cette nombreuse famille des Buirette ou Buiret, qui se confond peut-être avec celle des Buret dont parle Marolles. De fait, la mention exacte est rapportée par Jal lui-même à l'article Buirette. Du coup le baptême, dans la même église, avec le même parrain, le lendemain, d'un fils de Pierre Birot après un fils de Pierre Buirette ou Buiret, nous semble dû seulement à une nouvelle confusion de fiches.

³³ Herluison, *Actes d'état-civil...*, Orléans, 1873, art. Nocret, p. 325. Peut-être pourrait-on mettre en doute que ce *Peintre du Roy Rémy Huibert* fût bien notre artiste, si précisément la femme de Jean Nocret, Antoinette Vuiet, n'était successivement nommée, dans les actes de la même paroisse, Huyet ou Huiet aussi bien que Vuiet ou Vuit. — Notons que Jean Nocret s'était mis sous le Poussin à Rome, ainsi que le montre la correspondance de ce dernier pour 1643-1644.

³⁴ Cf. *infra*, note 48.

³⁵ *Archives municipales de Moulins*, registre 535, actes de décès des habitants de la Paroisse de Saint-Pierre des Menestreaux. On notera que ni l'habitation ni surtout l'âge du peintre ne sont mentionnés: ce qui semble indiquer que l'artiste était simplement de séjour dans la ville, sans être accompagné d'aucune personne susceptible de savoir la date de sa naissance. — Cet acte est inédit, mais il n'avait pas échappé à René Moreau qui en conservait le relevé dans ses papiers (Cf. *infra* note 38).

³⁶ Opuscule anonyme et très rare, dont la Bibliothèque Nationale ne conserve qu'un exemplaire mutilé; il s'intitule *Relation / de ce qui s'est passé / En la Solennité de la Canonisation de St FRAN- / COIS DE SALES, dans l'Eglise des Reli- / gieuses de la Visitation Ste Marie de MOULINS, par les soins / & la sage conduite de Très Auguste et Pieuse Princesse / Très digne Religieuse & Mère / MADAME LA DUCHESSE DE MONTMORENCY / ... A MOULINS* (imprimé par) Jacques VERNON... MDC. LXVI.

³⁷ Michel de Marolles, *Le livre des Peintres et graveurs...* Cf. réed. G. Duplessis, 1872, p. 23 et p. 47.

³⁸ *Loc. cit.* note 8.

³⁹ Forent le Comte, qui n'a garde d'oublier ses gravures d'après Poussin ou Raphaël, le cite dans la liste des élèves de Vouet, sans commentaire et probablement sur le foi de Félibien (*Cabinet des Singularitez d'Architecture...*, t. III, p. 69 [1700]). Mais Roger de Piles l'omet dans cette même liste, volontairement selon toute apparence, ce qui peut signifier, ou qu'il pouvait avec peine rattacher son style à celui de Vouet,

ou simplement qu'il ne connaît pas ses oeuvres. Mariette se contente d'une ligne sur sa vie, et n'a visiblement d'autre source que Félibien et Florent le Comte. Seuls retiennent des lors son nom les amateurs de gravures: mais elles sont elles mêmes peu recherchées (*'Die Preise des Blätter sind nicht hoch'*... souligne Nagler).

⁴⁰ Aujourd'hui Lycée de la ville. Le couvent fut fondé en 1616, mais connu des heures difficiles jusqu'au moment où Marie Félice des Ursins (de la famille romaine des Orsini), exilée par lettre de cachet à Moulins à la suite de l'exécution de son mari Henri II de Montmorency, obtint la permissions de s'y retirer. — R. Moreau, Architecte des Monuments Historiques, avait réuni aux environs des années 1915-1920 une documentation importante concernant la Duchesse de Montmorency; ce travail est malheureusement demeuré inédit. Nous adressons nos plus vifs remerciements à M. Marcel Genermont, Architecte des Bâtiments de France, qui, sachant que nous attribuions à Vuibert l'ensemble de Moulins, a bien voulu nous signaler l'existence de cette étude, et à M. Robert Moreau qui nous permis, avec la plus grande courtoisie, de consulter le manuscrit de son père. Nous y avons puisé les dates précises des travaux accomplis au couvent, et la mention des restaurations subies par les peintures. Nos propres déductions se sont trouvées confirmées par le rapprochement déjà esquissé par R. Moreau entre la présence à Moulins, en 1652, du peintre parisien, et cet ensemble contemporain. Ne disposant d'aucun renseignement sur l'art et la carrière de Vuibert, R. Moreau se bornait à cette indication, ajoutant: *'Ce qui est certain, c'est qu'aucun document précis ne permet de nommer l'auteur de cette oeuvre pourtant remarquable'*. Nous croyons aujourd'hui être en mesure de le faire: mais c'est en soulignant que R. Moreau, bien avant nous, avait songé à cette attribution, et en regrettant qu'une étude si précieuse à tant d'égards n'ait jamais été publiée.

⁴¹ Les panneaux de toile ne sont séparés de la couverture que par un plancher couvert d'un carrelage. Nous savons en particulier qu'en 1797 un début d'incendie endommagea le plafond, et que les dégâts furent accrus par des infiltrations d'eau. Un siècle plus tard l'ensemble réclame une nouvelle restauration: des crédits sont votés par la ville le 26 juillet 1893, et les travaux sont terminés le 17 juillet 1895. Le 25 octobre 1912, dans le *Journal des Débats*, A. Hallays constate: *'La restauration a peut-être été poussée un peu loin, mais elle était absolument indispensable pour sauver ce qui restait de ces peintures. Elles avaient subi de très grandes détériorations...'*. Tantôt alourdis, tantôt desséchés par les repeints, mais n'ayant jamais quitté leur emplacement primitif, les panneaux ne semblent pas, à la vérité, entièrement gâtés. Trois d'entre eux, de nouveau touchés par des infiltrations, doivent être tout prochainement l'objet de soins attentifs: souhaitons qu'une restauration générale vienne rendre à l'ensemble la beauté que laissent deviner certains morceaux.

⁴² On comparera, par exemple, le plafond de Le Sueur au Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert, tel que la gravure de Picard nous en conserve le souvenir, (vers 1646-50), pour sentir les liens avec un type de décoration à compartiments courant dans les années 1630-1650, et l'originalité de cet étage d'architecture en trompe l'oeil, destiné à racheter les pans coupés et à surélever une salle qui pouvait paraître trop basse. Nous ne connaissons pas en France de modèle direct ayant pu inspirer ce parti. Il a pu cependant en exister dans les décorations perdues de Le Sueur et surtout de La Hyre.

⁴³ Ainsi l'Assomption centrale est à rapprocher de la *Sainte Cécile en gloire* peinte par le Dominiquin à Saint-Louis des Français, et de l'As-

somption du même artiste à S. Maria in Trastevere. La *Mort de la Vierge*, vue en raccourci sur son lit, renvoie à un type de composition fort répandu par la gravure, et qui compte en particulier le tableau fameux de Saraceni, celui que Poussin peignit pour Notre-Dame, et la petite toile conservée aujourd'hui à Saint-Étienne du Mont (que Louis Hourticq identifiait avec ce dernier).

⁴⁴ Coll. de Mr et Mrs Edgar Whitcomb, Detroit; publiée par Tancred Borenius, *Art in America*, 1925, p. 92 sqq., reprod. p. 62.

⁴⁵ La décoration est signalée à ce titre dans la plupart des ouvrages concernant Le Sueur; Cf. Gabriel Rouchés, *Eustache Le Sueur*, p. 132, n. 4.

⁴⁶ Le texte des divers contrats passés avec les artisans locaux entre 1648 (18 juillet: travaux de terrassement pour les fondations) et 1652 (8 novembre: marché pour le transport de Paris à Moulins du Mausolée sculpté par les Anguier) a été conservé, et R. Moreau en donne le détail dans son manuscrit.

⁴⁷ Nous hésitons sur l'identification de ce *Seigneur Jean Baptiste, Faux peintre Italien*. Il est tentant de reconnaître en lui ce *Jean Baptiste Sabatiny* ou *Battista Sabadini, peintre italien*, qui travaille dans les années 1687-90 à Nevers pour les Jésuites et qui est reçu peintre de la ville 'en considération des peintures qu'il a faites pour le compte de Mgr le Duc... et dans plusieurs églises et maisons particulières de cette ville' (Arch. Comm. Nevers, cote BB 33). D'autres identifications sont plausibles, qui s'accorderaient mieux avec les dates et la considération dont le peintre semble avoir joui à Moulins. Aucune ne conduit à un artiste dont le style ait chance d'approcher celui de ce plafond.

⁴⁸ Le contrat pour la couverture d'ardoise date du 21 mars 1650, et le marché pour les grilles du Choeur des Religieuses est passé le 14 février 1652; on peut considérer qu'à cette date le gros oeuvre est fini depuis environ un an, au moins en ce qui concerne le Choeur des Religieuses lui-même.

⁴⁹ Ou peut-être une *Annonciation* en deux tableaux séparés. Le texte (*op. cit.* p. 5) est peu clair; nous ne connaissons pas trace de l'oeuvre à Moulins.

⁵⁰ Les panneaux que nous avons pu étudier paraissent rentoilés, mais non pas transposés. — L'admirable *Mausolée* de marbre commandé à François Anguier fut entièrement exécuté à Paris, expédié par voie d'eau en 1653 et installé en 1654, après de légères modifications exécutées sur place par l'artiste. On n'a pas retrouvé la commande, mais dès 1651 les travaux devaient être assez avancés, puisque le Père Canaye a vu l'ensemble à Paris (*Lettre* du 20 février 1651). En février 1652 Michel Anguier, frère et collaborateur de François, est à Moulins, sans doute pour présenter la maquette en terre cuite de l'*Alexandre* et de l'*Hercule*, et on l'y retient pour exécuter le *Crucifix* du maître-autel (Cf. manuscrit de R. Moreau). Tout donne à penser que la même succession se retrouve à propos de la décoration peinte: commande sur plans, peut-être dès 1648, certainement avant la fin de 1650, maquettes, exécution à Paris, installation sous la direction de l'artiste. Notons que la conception même de cette décoration par panneaux la rend (au contraire de la fresque) indispensable à l'achèvement de la pièce, et oblige donc à la prévoir à l'avance.

⁵¹ Musée Fabre, n° 451. h. 99: l. 135. Le tableau provient de Rome; il n'est cité dans aucun texte ancien concernant Poussin, et ce n'est qu'en 1761 qu'une gravure de Car. Baroni le reproduit avec cette attribution. Grautoff le classe parmi les attributions fausses, mais en donne une photographie (p. 274).

⁵² Indiquons seulement la tête du jeune homme placé derrière le pontife, reprise pour le compagnon de Saint Paul dans la *Guérison du Possédé*, et que Vuibert avait déjà introduit, en interprétant quelque peu une tête du Dominiquin, dans le *Martyre de Saint André*.

⁵³ Musée des Beaux-Arts, n° 243 (réserve); h. 210: l. 140. Attribué à Guido Reni.

⁵⁴ On les rapprochera également des *Anges Pallavicini*, particulièrement de l'*Ange à la lance* et de l'*Ange à la croix*.

⁵⁵ Il faut insister sur ces bas reliefs décoratifs que semble affectionner Vuibert. On rapprochera celui-ci des têtes ornementales du plafond de Moulins, ainsi que du curieux motif architectural de la *Sainte Cécile* de Montpellier, où les niches sont conçues en quelque sorte comme un hermès dont la tête apparaît au niveau de la frise, tandis que les mains soutiennent la coquille de la niche, et que les pieds réapparaissent au dessous, appuyés sur une tablette ornée de guirlandes. Il semble bien que la fréquentation du cercle du Cavalier del Pozzo ne soit pas étrangère à ce type de recherches.

⁵⁶ H. 145: l. 196. Publié par M. Anthony Blunt dans *Apollo*, 1938, p. 197-9, reprod. en couleurs, et repris dans les *Addenda au Catalogue de Grautoff*, in *Cahiers Poussin*, déc. 1948, p. 48, n. 16, reprod. pl. XVI, bibl. — M. Blunt l'attribuait à Poussin, le datait de 1624-26, et y voyait le pendant de la *Mort de Germanicus*. Cependant le tableau, qui provient du Palais Barberini à Rome, n'est jamais mentionné, contrairement au *Germanicus*, dans les biographies du Poussin ni les descriptions anciennes. Des rapports avec l'*Armide Scarsdale* ne sauraient étayer solidement une attribution à Poussin, cette dernière toile étant elle-même fort sujette à caution. Ceux qu'on peut trouver avec le *Germanicus* ne concernent ni l'esprit de l'oeuvre, plus raffinée, plus romanesque, et beaucoup moins méditée et dessinée, ni ses traits originaux, tel l'étrange canon des personnages féminins, sans exemple chez Poussin, même dans les dessins de Windsor, qui révèlent un tout autre sens de la poésie, et interdisent de voir dans le 'manirisme' de cette toile une survivance de l'esprit de Fontainebleau chez le Poussin. Alors que maint élément du *Germanicus* va se retrouver dans les oeuvres postérieures, rien de l'*Auguste et Cléopâtre* ne paraît se développer dans la suite de l'oeuvre du Poussin. — Pour les rapports du tableau avec un dessin de Poussin connu par une gravure de Piloty — et lui-même d'attribution contestable — (Cf. *Cahiers Poussin*, I, 72), ils nous semblent médiocrement fondés.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

SULLE 'NOTES DE VOYAGE' DI FLAUBERT.

Quando Maxim du Camp, appena ventenne, incontrò per la prima volta, e per caso, il suo coetaneo Flaubert, ne rimase incantato. 'Il était — scrisse — d'une beauté héroïque'. Ma l'intelligentissimo Max non fermò lì la sua ammirazione, perché subito aggiunse: 'Je l'admirais beaucoup, son développement intellectuel était extraordinaire'. Fu allora con Du Camp il principio di un'amicizia che doveva durare tutta la vita e oltre, poiché nei preziosi Souvenirs littéraires di Du Camp la figura di Flaubert grandeggia illuminata

Notes de voyage di Flaubert dal ricordo, anche se non sempre perfettamente a fuoco. Ma molte luci ci son date dallo scrittore che conobbe tanto intimamente e per lunga consuetudine il grande 'barbaro' di Croisset.

Di questo primo tempo giovanile sono le prime note, i primi appunti di viaggio di Flaubert. Si è detto, e molto autorevolmente, che Flaubert fu vittima spesso della sua enorme dottrina, e si è ripetuto altrettanto spesso, da Zola a Léautaud, ch'egli non fu sensibile al fatto artistico e alle cose d'arte in genere: quasi una lacuna nella sua genialità; e per questo, si disse, sarebbe bastato uno sguardo alla sua casa di Croisset, dove non c'era un oggetto d'arte. Ma da un simile fatto non si può tirare tali conseguenze. Si poteva piuttosto pensare che il giovane che esclamava davanti a due smalti di Petitot, mostratigli da un antiquario: 'Ah, être riche!', doveva essere tutt'altro che un indifferente. Il contrario si può constatare in tutta la sua opera, cioè quanta influenza ebbero su lui le cose d'arte, anche se in Flaubert l'osservazione acutissima, lo stesso fissare in particolari note quello che lo interessava convergesse sempre, com'è naturale, allo scopo della sua vita: la sua arte di romanziere. Un solo esempio basterebbe, celebre esempio: al Breughel di Palazzo Balbi di Genova risale l'ispirazione delle 'Tentations de S. Antoine'¹ che avrebbero dovuto essere in principio un soggetto teatrale e che furono l'indiretta origine di *M.me Bovary*. Le vetrate della Chiesa di Caudebec dettero lo spunto, ed è sempre Maxim du Camp che lo ricorda, alla *Légende de St. Julien l'Hospitalier*. Né mai cessò in Flaubert la contemplazione e l'interesse per l'arte e le questioni d'arte, anzi direi che fu un crescendo fino all'ultima redazione (1870) dell'*Éducation sentimentale*, dove gli spunti dati dalla pittura e dalla critica d'arte sono più frequenti. Ma v'è una documentazione assai più forte e di un interesse singolare nel campo critico, anche se non molto conosciuta, che testimonia appunto e conferma la frase di Du Camp sullo straordinario sviluppo intellettuale di Flaubert e il suo interesse attivo alle opere d'arte: sono le *Notes de voyage*.

Quelle che ci interessano direttamente, sull'Italia, saranno prese in due tempi: nel 1845 e nel 1851; poiché per gli altri viaggi in Egitto, Palestina, Grecia, Cartagine, Rodi, si tratta di resoconti veri e propri.

¹ M. du Camp, *Souvenirs Littéraires*, I, p. 153, Paris. 'Ce fût à Gênes devant un tableau de Teniers ou de Breughel d'Enfer qu'il conçut l'idée de la tentation de St. Antoine. Je note le fait et l'on verra qu'il eût plus tard de l'influence sur sa destinée, car c'est de la « Tentation » qui est sorti le roman de *M.me Bovary*'. L'illustre critico L. F. Benedetto sostiene che il primo disegno de 'Les Tentations' è nell'opera giovanile 'Smahr'. Ma Flaubert stesso ci confessa la violenta impressione procuratagli dal quadro.

Nel '45 Flaubert ha ventiquattro anni e non ha fatto che un bel viaggio in Corsica. Per il matrimonio della diletta Carolina, sorella di Flaubert, il padre, il chirurgo Flaubert, caricò tutta la famiglia su una grande chaise de poste e via in Italia per il classico viaggio. Purtroppo si doveva arrivare solo a Genova e a Milano.

Notes
de voyage
di Flaubert

Flaubert non lo intraprese volentieri: 'N'est-ce pas un crime d'aller en Italie sans pousser jusqu'à Rome?' Era triste: non si viaggiava, si correva; appena arrivati si ripartiva, ch  il dottor Flaubert pensava ai suoi ammalati e trovava cattivi gli alberghi e il mangiare. Gustave 'avait   peine le temps de voir, n'avait pas celui de regarder'. Nonostante questa furia eccezionale, il suo malcontento, e la troppa compagnia, egli dovette godere il suo primo lungo viaggio. Ne fanno fede le 'notes'. Fu felice di sentirsi solo nel Museo di Avignone: 'C'est le Musée o  j'ai joui de plus, j'étais seul. Il faisait une calme exquisite dans ce Musée'. Poi il Palazzo dei Papi, dove sotto lo scialbo generale intravede un affresco; vuol ricordare la strana custode che lo guida e nota, a colori, come far  sempre: 'le vieille femme, robe jaune, bonnet blanc, perruque noire, teinte de parchemin flettri, yeux jeunes et singuli rement vifs-ensemble fr n tique et lugubre'.

In tutto il viaggio la citt  che pi  lo commosse fu Genova: 'J'aime peut être trop G nes. Mais non, c'est n'est pas la perspective de lointain, car je l'ai goûtée quand j'y étais'. La città gli parve di una bellezza orientale: 'le phare de la lanterne comme un minaret, donne   l'ensemble quelque chose d'oriental et l'on pense   Constantinople'. La comparé infine a: 'une royale courtisane du temps passé l'épaule nue, la chevelure relevée par un cordon d'or, accoudée sur le marbre et chaussée de riches sandales'. Sembra la descrizione di un Delacroix.

And  a cavallo sulle alture di Genova, lungo il Polcevera 'verte et noire   la Poussin'. Finalmente eccolo a Palazzo Balbi davanti alle 'Tentazioni di Sant'Antonio' di Breughel. Scossa profonda e violenta che gli fa dimenticare ogni cosa vista, mettendogli mille idee per la testa. Idee che avranno un seguito.

Poi sul lago Maggiore, a villa Sommariva, il rapimento davanti all'Amore e Psiche di Canova: non seppe veder pi  niente neanche allora, tanto potente fu la sua commozione davanti alla impensata opera d'arte. Quella che fu poi una sua formula: 'hors de la forme point de salut', forse per la prima volta la sent  davanti all'opera canoviana: 'Je me suis ru  sur la forme sans presque songer   ce qu'elle disait'.

Questo viaggio in Italia era la prima e pi  profonda esperienza: quella diretta davanti all'opera d'arte, che egli cap  non aver limiti n  di tempo n  di forma 'l'art pour l'art'. E di questo concetto, che fu la divisa di tutta la sua vita di grande artista, troviamo altri esempi in quel limpido libro mattutino, lirico come una bella canzone,

Notes
de voyage
più Flaubert

che egli scrisse due anni dopo, durante il viaggio compiuto in Bretagna in compagnia di Maxim du Camp: Par les champs et par les grèves. Maxim du Camp ci testimonia e ci descrive la preparazione scrupolosa, quasi scientifica, fatta da Flaubert per il viaggio desideratissimo, in piena libertà, lontani da ogni costrizione familiare. Ed anche in questo libro primaverile, sia che Flaubert ci descriva la torre del castello di Amboise in maniera esatta eppur tanto romantica, sia una chiesa brettone squallida, ma tutta ravvivata dal suo modo di osservarla, altamente poetico spesso entusiastico — ‘l’oeil a ses orgies’ — egli ci comunica sempre la sua intensa commozione, che è commozione schietta davanti all’opera d’arte. Il poeta del grande affresco di Salambô, il lirico puro dei Trois Contes, l’intimista del giardino di M.me Bovary, ha la sua vera preparazione e il suo principio proprio in questo suo primo libro, in queste note che spesso vogliono essere per lui, una precisa descrizione e una abbastanza esatta memoria d’opere d’arte. Flaubert è qui già tutto Flaubert: ‘le grand ouvrier de l’art pour l’art’.

Le Notes de voyage del 1851, dopo l’esperienza della Grecia dell’Asia Minore di Rodi, sempre insieme a Du Camp, mostrano un ancor più vivo accresciuto interesse, una stesura più completa e più ampia, sebbene in fondo simili a quelle del 1845. Sono le note, vere schede, sulle opere celebri e meno celebri osservate e studiate in Italia: a Napoli, Roma, Firenze; dagli oggetti di scavo a Michelangelo e Leonardo, da Andrea del Sarto a Luca di Leida, a Tiziano a Tintoretto, da Botticelli ai mosaici di S. Prassede, e di S. Maria Maggiore. Sono queste note il più chiaro documento, non di un interesse qualunque, ma di quanta parte attiva egli prendesse alle questioni d’arte¹ e all’opera d’arte, di quanto e di come sentisse. L’uomo che scriveva alla sua vecchia amica, M.lle Leroyer de Chantepie, che avrebbe avuto voglia di vendere tutto in Francia per stabilirsi a Siracusa o a Napoli, o per avere ‘un petit palais’ a Venezia, aveva un gusto profondo dell’arte, raffinatissimo, che oltrepassava il gusto del suo tempo. Proprio nel 1847² egli scriveva: ‘Mais d’ailleurs qu’est-ce que le mauvais goût? C’est invariablement le goût de l’époque qui nous a précédés... Comme ce qui est beau sera laid, comme ce qui est gracieux paraîtra sot, comme ce qui est riche semblera pauvre; nos délicieux boudoirs, nos charmants salons, nos ravissants costumes, nos intéressants feuilleteons, nos drames palpitants, nos livres sérieux; oh! oh!, comme on nous fourrera dans les greniers, comme on en fera de la bourre, du papier, du fumier, de l’engrais! Oh, postérité!

¹ Polemicamente scriveva al Consiglio di Rouen: ‘Vous oubliez Géricault, le père de la peinture moderne!’.

² Par les champs et par les grèves, Charpentier (1924), p. 89.

N'oubliez surtout pas nos parloirs gothiques, nos ameublements Renaissance, les discours de M. Pasquier, la forme de nos chapeaux et l'esthétique de la Revue de deux mondes'. *Notes de voyage di Flaubert*

Pure questo portabandiera del realismo storico, nell'Éducation sentimentale metterà sulle labbra del pittore Pellerin — e sono sue parole —: 'Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité!' Egli era davvero un trasfiguratore della realtà, cioè un poeta.

ELENA BERTI TOESCA

*Alcune 'Notes de Voyage' di Flaubert*¹.

Anno 1845. Genova. Palazzo Brignole.

Deux grands portraits en pied, de *Van Dyck*, le mari et la femme en regard l'un de l'autre; le mari, à cheval, de face, tout en noir, tête nue, saluant; son cheval se rengorge un peu, une levrette jappe à ses pieds; figure grave, pâle, aristocratique, douce et triste; la dame debout, la tête raide dans sa collerette, chevelure crépélée à la Médicis, robe en étoffe lourde, verte, à raies d'or qui descendent droit. Vénérables toiles de famille, respectables par ce qu'elles représentent et par la manière dont elles le représentent.

Un joueur de flûte par le Capucin: de face, joues enflées, rouges, yeux qui pissent le sang et le vin, emportement de la joie et du rire; il s'est mis à jouer dans un moment de folle gaieté, à jouer une danse ou une chanson à boire dans laquelle, au refrain, on doit choquer les verres.

Sur le haut d'une porte un *Tintoret*: portrait d'homme déjà vieux, maigre, usé, en pourpoint noir, assis dans son fauteil d'une façon lassée. On voit, à ses vêtements, c'est un corps fané; bout du nez rouge, traits flétris, spirituels, mais ennuyés, espressione peu indulgente quoique sans ferocité ni ruse. Il est assise d'une manière admirable comme vérité; elle en devient insolente à force d'être vraie.

Palais Balbi à Gênes. - *La Tentation de Saint Antoine, de Breughel*. Au fond, des deux côtés, sur chacune des collines, deux têtes monstrueuses de diables, moitié vivants, moitié montagne. Au bas, à gauche, saint Antoine entre trois femmes, et detournant la tête pour éviter leur caresses; elles sont nues, blanches, elles sourient et vont l'envelopper de leur bras. En face du spectateur, tout à fait au bas du tableau, la Gourmandise, nue jusqu'à la ceinture, maigre, la tête ornée d'ornements rouges et verts, figure triste, cou

¹ Gustave Flaubert, *Notes de voyage*, Paris, Conard (1910).

Notes
de voyage
di Flaubert

démésurément long et tendu comme celui d'une grue, faisant une courbe vers la nuque, clavicules saillantes, lui présente un plat chargé de mets coloriés.

Homme à cheval dans un tonneau; têtes sortant du ventre des animaux; grenouilles à bras et sautant sur les terrains; homme à nez rouge sur un cheval difforme, entouré de diables; dragon ailé qui plane, tout semble sur le même plan. Ensemble fourmillant, grouillant et ricanant d'une façon grotesque et emportée, sous la bonhomie de chaque détail. Ce tableau paraît d'abord confus, puis il devient étrange pour la plupart, drôle pour quelques-uns, quelque chose de plus pour d'autres; il a effacé pour moi toute la galerie où il est, je ne me souviens déjà plus du reste.

Milan. - Bibliothèque Ambrosienne. Les caricatures de Leonard reproduisent presque tout le même type: un menton saillant et remontant en ligne droite vers le nez. Notez un qui a l'air d'un chantre, expression remarquable d'imbecillité et d'ypocrisie, l'air populaire du jésuite.

De Milan à Côme. - Villa Sommariva. *L'Amour et Psyché de Canova*: je n'ai rien regardé du reste de la Galerie; j'y suis revenu à plusieurs reprises, et à la dernière j'ai embrassé sous l'aisselle la femme pâmée qui tend vers l'Amour ses deux longs bras de marbre. Et le pied! Et la tête! et le profil! Qu'on me le pardonne, ça a été depuis longtemps mon seul baiser sensuel; il était quelque chose de plus encore, j'embrassais la beauté elle-même, c'était au génie que je vouais mon ardent enthousiasme. Je me suis rué sur la forme, sans presque songer à ce qu'elle disait. Définissez-moi-la, faiseurs d'esthétiques, classez-la, étiquetez-la, essuyez bien le verre de vos lunettes, et dites-moi pourquoi cela m'enchanté.

1851. Napoli. - Musée Borbonico. *Corrège, La sainte Vierge* connue sous le nom de la *Zingarella* ou de la *Madonna del coniglio*. Les pieds embobelinés de bandes et la tête *idem*, coiffure très vraie; accroupie de fatigue sur l'enfant, qui repose endormi sur son sein; vêtue d'une draperie de drap bleu; sur les épaules, une manche blanche. A gauche un lapin blanc qui broute. Beau, d'intention et d'effet, c'est bien la Bohémienne proscrire et harassée. Très empâtée, très riche de couleur. Pourquoi de tons bleus et rouges sous la manche de chemise blanche du bras droit?

Salvator Rosa. Jésus disputant au milieu des docteurs de la loi. C'est dans un clair-obscur, Jésus est vu de profil et même moins que de profil; il est à coup sûr, moins important là

que le dos jaune d'un docteur en turban blanc, couleur magnifique. Tête chauve d'un homme qui est en face Jésus. Admirable couleur qui passe sur tout.

*Notes
de voyage
di Flaubert*

Parmesan. Lucrèce s'enfonçant le poignard. Le sein droit est découvert; figure blonderosée, chevelure archi-blonde, presque blanche sur les tempes; la bouche ouverte, le nez un peu retroussé du bout, l'oeil ouvert et regardant en haut. Vilain bras droit, petite oreille charmante (comme dans tous les portraits du Parmesan). Adorable petite femme à mettre dans un nid.

Titien. Portrait de Philippe II (en pied). Manches bleues à arabesques grises, très épaisses et dures (les manches), pourpoint jaune à tons d'or pâle, manteau de velours bleu à fourrure noire, sandales de grosse toile; barbe naissante, mâchoire en avant paupières épaisses et lourdes, oeil ivre et froid. Fort beau.

Rome. - Farnésine (2e chambre du 1er étage, en face la fenêtre).

Jean Antoine dit le Sodome. Alexandre offrant la couronne à Roxane, fresque. Roxane est assise sous un lit à colonnes cannelées et à rideaux rouges, des Amours lui retirent sa chaussure, les seins sont voilés d'une gaze blanche que va ôter un Amour; derrière le lit, trois femmes: une négresse à bracelets d'or, une autre de dos qui porte un vase sur sa tête, une autre s'en va.

Elle se déshabille, elle retrousse sa draperie jaune. Délicieuse tête blonde, pleine de luxure, rêveuse; l'oeil est noyé de langueur lascive, le ventre, vu sous la gaze sur laquelle par le haut circule un filet d'or, est tourné dans le torsion du torse, car elle est assise un peu de côté. Mouvement très étudié de l'Amour qui retire sa sandale avec peine, un autre se découvre sous son jarret; une rangée d'Amours soulèvent sur la corniche du baldaquin une énorme draperie verte, à grand peine, et sont pris dessous, l'un d'eux en est enveloppé tout autour du visage, d'une manière ingénieuse qui lui en fait un capuchon et l'encadre. Dans le ciel quantité d'autres Amours lancent des flèches. Alexandre (stupide) présente la couronne.

Dessin lourd, décadent, mastoc, rococo, mais j'ai vu peu de choses plus excitantes et plus profondément cochonnes que la tête de Roxane.

Florence. - *Georges Vasari. Portrait de Laurent de Médicis.* Assis, en robe verte à fourrure tachetée aux parements; le visage est maigre, le nez bombé, la mâchoire inférieure

*Notes
de voyage
di Flaubert*

carrée et avancée, un peu en gueule de singe; le nez creusé en dedans, fin et relevé du bout; le front bombé, le teint général bistré, pas de barbe; mains grandes maigres et vigoureuses, très étudiées.

Carlo Dolci. La Sainte Marie Madeleine. Tenant une urne ou un vase de baume sur son coeur. Est une chose ennuyeuse et prétentieuse, quoique la tête indépendamment soit belle; mais cette femme, pressant avec amour un pot, ça semble niais.

Florence. - Galerie du Palais Pitti.

Titien. Portrait de Cornaro. Comme ça ecrase et le Rubens et le Van Dyck, qui seraient d'admirables toiles, placées ailleurs!

Vieillard chauve, à petite barbe blanche rare, teint animé en dessous, maigre, pas de dents, vêtu de noir.

Raphael. Saint Jean dans le désert. Tout nu, assis de face, montrant la croix (3e manière)... Cette toile est d'un effet désagréable; la musculature du bras droit est très étudiée; le talon du pied droit est appuyé sur une pierre, le bout du pied levé. Une peau de léopard sur le bras gauche le flanc et la cuisse droite. Recherche d'animation dans la figure, teinte d'un blanc brillant et mort tout à la fois: c'est d'une école française fort ennuyeuse, les peintres de l'Empire devaient regarder ce tableau comme le prototype de la peinture.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un recupero per Altobello.

Nel progresso di una ricerca tuttora in corso, intesa a restituire l'attività di Calisto Piazza, operoso nella cerchia e forse nella bottega stessa del Romanino nel terzo decennio del Cinquecento, la buona sorte mi ha favorito con un fortunato recupero. Riferire infatti all'ingegno di Altobello Melone, senz'ombra di dubbio, la paternità di questa coppia di Santi [tavola 27 a, b] e riconoscere quasi subito in essi i pannelli laterali della 'Madonna Rabinowitz' fu impresa non eccessivamente difficile, ma alquanto ovvia nell'ambito della pur complessa problematica sull'artista: grazie ad un accento inconfondibile, innanzi tutto; quindi al fecondo lavoro critico-filologico esercitatosi di recente sul pittore, e in particolare alle indagini di Mina Gregori che, secondo un suo rigoroso proposito, ha riscoperto la verità cremonese

di quell'opera ben nota ¹ e chiarito le ragioni dell'adesione 'differenziale' di Altobello al Romanino, nonché 'l'indicibile collimazione, l'osmosi insidiosa dei due artisti' verso la metà del secondo decennio, al centro della quale si pone la Madonna di Long Island. Questo tenue contributo all'efficace ricostruzione di Mina Gregori vuole dunque essere soltanto una conferma e, direi, un paradigma del momento forse più complesso, ma insieme più alto e denso nel percorso del pittore, nulla aggiungendo o togliendo a quanto è già stato bene individuato e chiarito su un piano più generale di significato. Per questo, gioverà dunque limitarsi a una semplice lettura delle opere recuperate che soltanto illustri gli agganci e le relazioni più evidenti *[tavola 28]*.

*Un recupero
per Altobello*

Per cominciare dal 'San Giovanni' — fra l'altro, rispetto al compagno, in ottimo stato di conservazione, oltre che di livello qualitativo più alto — l'attrattiva, per non dire la novità maggiore è offerta dal paesaggio bellissimo romanticamente evocato su evidenti suggestioni giorgionesche, in marcato contrasto con la colata rossa del manto che si direbbe pensato e realizzato di getto, non conoscendo soste e arresti il piegare sul volume bene individuato delle forme. Le personalissime esercitazioni tonali condotte dal Romanino avanti il 1520 (si ponga mente soprattutto ai Santi del Museo di Cassel) furono per Altobello uno stimolo ineliminabile; ma altri particolari di diversa estrazione danno facile ragione del timbro differente di quest'opera: più aspro, complesso, inquieto e intellettualmente mediato, se confrontato con l'abbandono, anche pittorico, alla più spontanea esuberanza espressiva dei Santi di Cassel, appunto, o delle grottesche applicazioni delle più estrose 'drôleries' nel Maestro bresciano. Si veda come riaffiorano per frammenti e in forma ormai allusiva ricordi delle autentiche avventure culturali corse dal pittore: dal terreno sparso di sassi, memore dell'antica formazione ferrarese (e l'impostazione non è del tutto estranea a quella dei due Santi giovanili ² e boccaccineschi), alla strizzatura dei lembi del manto che insieme ai radi ciuffi d'erba stellata è sintomo di preferenze nordiche e dureriane; lo squadro del pannello, infine, che allude senza riserve a quell'accostamento bramantiniano e prospettico (Trittico di Castelléone) concordemente rilevato dalla critica negli ultimi affreschi cremonesi e riconosciuto dalla Gregori nella 'Madonna Rabinowitz'.

A 'documentare', anzi, che con questa abbiano avuto origine e coesistenza i due Santi di cui trattiamo, oltre ai

*Un recupero
per Altobello*

caratteri interni già citati ed evidenti nel referto fotografico, sarà sufficiente prestare attenzione al motivo decorativo nella base del trono della Vergine — di gusto schiettamente cremonese — che ricompare identico presso l'aquila, ai piedi del San Giovanni: prolungamento effettivo, anche se ideale nel complesso originario del trittico, com'è possibile arguire ad onta delle decurtazioni che il pannello centrale subì inferiormente. Mutilazioni, del resto, assai più dannosamente succedutesi (e forse su tutti i lati) nell'altra tavola, dove anche i guasti e le ridipinture contribuirono a cancellare gli attributi del Santo, restando perciò difficile dire se trattasi di San Pietro o di San Giuseppe: la figura non spazia liberamente sul fondo di paese come il San Giovanni, risultando al contrario costretta e impoverita, soprattutto nel panneggio sulla sinistra, quasi interamente rifatto. Se tuttavia le misure dei tre pannelli non coincidono con esattezza ³ (le mutilazioni danno però facilmente ragione di quel certo squilibrio percettibile nelle riproduzioni accostate) e sottraggono al nostro argomentare una prova esterna generalmente importante, un altro elemento di valutazione può soccorrere, diversamente utilizzabile ma del pari decisivo. Il trittico così ricomposto reca infatti una firma. Non in lettere o in sigle, ma in un particolare sufficiente da solo a dar credito all'attribuzione: la testa del San Giovanni, cioè, marcata e quasi scolpita nei lineamenti ma carezzata e addolcita dai capelli a ciocche, identica nell'ispirazione e nella forma al volto patetico della Maddalena e del Cristo nella 'Pietà' di Brera, che anche cronologicamente precede appena l'opera in esame ⁴.

Incertezza e difficoltà maggiori presenta invece la storia esterna del testo restituito. Sarebbe stato certo interessante provare, come speravo, la destinazione bresciana di queste opere, le sole al presente rinvenute nel territorio. Purtroppo, accertato che entrambi i laterali pervennero nelle raccolte attuali, per via ereditaria, da quella Fenaroli (il 'San Pietro' (?) figurò, con l'attribuzione a Stefano Rizzi e come proprietà della Contessa Paolina Fenaroli Bettoni, alla Mostra bresciana del 1878⁵) né il trittico né i laterali da soli si trovano citati anteriormente nelle fonti, che pure ricordano i pezzi più rilevanti di quella 'quadreria' nella quale confluirono, prima che si disperdessero all'asta del 1882, anche quelle degli Avogadro e degli Erizzo-Maffei ⁶, dove peraltro non è traccia che, anche sotto altro nominativo, permetta di ravvisare i dipinti in questione. Ma sul punto di concludere

negativamente tali sfortunate ricerche, mi sovvenne che il Cavalcaselle⁷, scorrendo del giovanile tirocinio di Calisto Piazza, tra altre attribuzioni (come per la pala di San Rocco, poi riconosciuta al Romanino, stilisticamente vicinissima a questo momento d'Altobello) avanzava anche quella di un trittico nella collezione Erizzo-Maffei con la 'Madonna fra i Santi Pietro e Giovanni Evangelista': opera che il Borenus, nelle note alla seconda edizione, diceva smarrita. Fui però certa di poterne riconoscere i laterali, presso una collezione privata lombarda, nei 'Santi Giuseppe e Giovanni Evangelista' /tavola 29 a, b/ già Erizzo-Maffei e poi Salvadego, come apprendevo dalle fonti e dai cataloghi delle Mostre di Brescia del 1878 e del 1904, dove figurarono rispettivamente come 'Romanino' e 'Seguace del Romanino'⁸ malgrado l'errata indicazione iconografica del Cavalcaselle che — così argomentavo — aveva confuso San Pietro con San Giuseppe, anche se la verga fiorita che quest'ultimo regge tra le mani non dovesse lasciare adito a equivoci. La mia sicurezza venne invece a cadere di fronte alla restituzione del trittico di Altobello. Che infatti il Cavalcaselle a questo alludesse, e non ai veri autografi di Calisto, presunti laterali di una tavola perduta, è provato non tanto dal referto iconografico (si è detto come la mancanza di attributi renda incerta una identificazione) quanto dallo stato di conservazione che infatti il Cavalcaselle così precisava: 'the yellow and the blue draperies of St. Peter renewed', come si può ancora ben vedere nel pannello di Casa Bettoni e non risulta invece in quello corrispondente di Calisto che, tra l'altro, porta una veste verde e non bleu sotto il manto giallo comune a entrambi i Santi.

*Un recupero
per Altobello*

Ma poiché la vicenda critica ed esterna delle opere menzionate pare confondersi e identificarsi (entrambe recavano anche il riferimento a 'Stefano Rizzi', il fantomatico maestro del Romanino, e ne costituivano quasi interamente il fittizio catalogo)⁹, lasciamo che esse decidano dell'attribuzione e specifichino il significato di una stretta ma diversa adesione dei loro autori al Romanino. Il riferimento a Calisto che qui si propone, riprendendo l'antica opinione dell'Averoldo e dell'Odorici¹⁰ (se ai pannelli che qui pubblico essi alludevano) può valersi di molteplici argomenti che connettono strettamente i due Santi al momento più romaniniano dell'artista, almeno nei mezzi espressivi se non negli intenti, tra il 1526 e il 1530. Valga per tutti il confronto con la figura che sorregge il Cristo nella 'Pietà' di Esine (1527): lo stesso

Un recupero
per Altobello

modello che qui funge da San Giuseppe, anche se i caratteri complessivi dei due Santi e certa amplificazione delle forme trovano identità di temperatura stilistica con testi un poco più recenti, quelli cioè che fanno perno sulla 'Deposizione' di Breno che pare realmente concepita a un tempo con essi ¹¹.

Ma, evitando altre e non pertinenti anticipazioni di un discorso più lungo e circostanziato sul pittore lodigiano, qui preme solo chiarire nel confronto esperito su soggetti analoghi e identiche premesse culturali, la diversità di temperamento e di poetica dei due pittori, pur nella loro prevalente adesione al Romanino. Il quale fu a entrambi tramite di cultura veneta e tizianesca; da Altobello accolta ed espressionisticamente deformata nel modo ben noto; piegata invece da Calisto a diverse esigenze di naturalezza come dimostra, nel 'San Giovanni', il brano stupendo di pittura del manto, la qualità d'impasto delle mani, quelle ombre portate che risultano un'altra cosa ancora, ma ugualmente ricca di possibilità fortemente attive in Lombardia, dagli intenti del Moretto, per non dire del Savoldo.

M. L. Ferrari

NOTE

¹ Gregori M., *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in 'Paragone', n. 69 (1955). A questo saggio rimando per la storia critica della 'Madonna Rabinowitz' (tav. 11).

² v. Gregori, *art. cit.*, tav. 1.

³ La tavola centrale misura cm. 90,5 × 51 (v. Venturi L., *Tre pitture venete della Collezione Rabinowitz*, in 'Arte Veneta', I, 1947, p. 21); il 'San Giovanni' m. 1,32 × 0,51; il 'San Pietro (?)' Bettoni m. 1,43 × 0,42. Va anche detto che il trittico così ricomposto doveva essere in origine, con molta probabilità, un polittico, aggiungendosi due tavole al di sopra dei pannelli laterali, e serva l'esempio della pala del Romanino nella National Gallery di Londra già in Sant'Alessandro a Brescia. L'ipotesi trova sostegno nella constatazione di una forte, decurtazione subita dalla tavola centrale nella parte inferiore.

⁴ v. la riproduzione del particolare in Grassi L., *Ingegno di Altobello Melone*, in 'Proporzioni', III (1950), tav. CLVIII, fig. 4.

⁵ v. *Esposizione della Pittura Bresciana*, a cura dell'Ateneo di Brescia, Catalogo, in 'Commentari dell'Ateneo di Brescia' (1878), p. 20.

⁶ v. Guerrini P., *La Galleria d'arte del patrizio Paolo Brognoli*, in 'Commentari dell'Ateneo di Brescia' (1927), p. 20.

⁷ Crowe G. A.-Cavalcaselle G. B., *A History of Painting in North Italy*, London (1912), vol. III, p. 323.

⁸ Catalogo dell'Esposizione di Pittura Bresciana del 1878, *op. cit.*, p. 22; Catalogo illustrato della *Mostra d'arte sacra*, Brescia (1904), p. 27.

⁹ v. Chizzola L., *Le pitture e sculture di Brescia*, Brescia (1760), p. 156; Odorici F., *Guida di Brescia*, Brescia (1853), p. 183. La tradizione, che risale a diversi scrittori di cose bresciane, ripresa anche nelle fonti, di un pittore Stefano Rizzi presunto maestro del Romanino (v. anche

Fenaroli G., *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1878, p. 204) non trovò mai conferma nelle opere. Infatti l'unico affresco riferitogli dalle guide spetta al seguito del Romanino e del Moretto, come ben vide il Cavalcaselle (*op. cit.*, p. 259). Trattasi di un 'Cristo portacroce' già nella chiesa di San Giuseppe (la cui costruzione data dal 1519) ed ora in Pinacoteca con l'attribuzione al Moretto (v. Nicodemi G., *La Pinacoteca Tosio Martinengo*, 1927, p. 42) sul quale peraltro, data la cattiva conservazione, è difficile una più esatta formulazione di giudizio. Di Stefano Rizzi, infine, discorre anche altrove il Nicodemi (*Gerolamo Romanino*, Brescia 1925, pp. 50-51), che cita accanto ai Santi Bettoni e Lechi, già Vallotti, definiti 'di un poverissimo imitatore del Foppa, in un certo senso vicino a Albertino e Martino Piazza', altre due tavole ad essi compagne già nella collezione Martinengo dalle Palle poi Caregiani di Venezia, quindi Colleoni e successivamente finite nella raccolta Rasini di Milano ed esposte (nn. 26 e 27: i 'Santi Giovanni Battista e Stefano') con la giusta attribuzione al Foppa nella Mostra bresciana del 1939. Della ricostruzione di questo percorso sono debitrice alla squisita cortesia del Conte Fausto Lechi, che qui sentitamente ringrazio per altre notizie e facilitazioni fornite.

¹⁰ v. Odorici F., *op. cit.*, p. 183. Sarà anche da rammentare che l'Averoldo (*Le scelte pitture in Brescia*, Brescia 1700, p. 244) descrivendo la galleria del Conte Pietro de Terzio Lana menziona una 'Vergine col Bambino, San Giuseppe e San Giovanni' di Calisto da Lodi. Non pare improbabile che la citazione alluda a un polittico di Calisto i cui laterali potrebbero essere quelli qui prodotti, migrati successivamente nella raccolta Maffei.

¹¹ v. la riproduzione delle opere citate in Canevali F., *Elenco degli edifici monumentali, opere d'arte e ricordi storici esistenti in Val Camonica*, Milano (1912), pp. 294 e 105.

Alcuni inediti di Aureliano Milani.

Sulla vita e l'attività di Aureliano Milani siamo sufficientemente ragguagliati grazie allo Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina* (Bologna, 1739, II, p. 159 segg.) e a Luigi Crespi nel volume di *Vite* aggiunto alla *Felsina Pittrice* (Roma, 1769, p. 146 segg.). Nato nel 1675 a Bologna, il Milani, studiando dapprima sotto lo zio, poi col Pasinelli e con Cesare Gennari, entrò assai presto nella cerchia di stretta tradizione carraccesca. Lo Zanotti insiste persino sul fatto che in ciò avrebbe giocato anche una 'parentela' con Ludovico Carracci e non dimentica neppure la particolare coincidenza, che entrambi gli artisti avessero avuto il padre macellaio. In ogni caso, furono le opere dei Carracci che aleggiarono alla mente del Milani apprendista come esemplari particolarmente degni di imitazione. Interessato perciò a ritrarle con zelo, egli si procurò persino il libero ingresso agli affreschi di Palazzo Fava. Un'altra occasione allo studio dell'arte carraccesca gli offrì poi l'incarico di copiare la

Alcuni inediti di A. Milani 'Resurrezione di Cristo' di Annibale, allora in casa Angelini; copia che veramente era stata affidata a un certo Alessandro Mari, ma poi venne eseguita cumulativamente dal Milani e dal suo amico A. M. Cavazzoni. E, rammenta lo Zanotti, il Milani non si limitò alla copia pittorica di quel dipinto ma ne trasse per sé anche una copia in disegno; 'e non poco profitto fece'.

Presto favorito e anzi proclamato 'nuovo Carracci' dal frate servita Gian Battista Bernardi, il Milani attese in séguito a una serie di quadri d'altare fra cui emerse proprio una 'Resurrezione di Cristo' dove, nonostante l'invenzione personale, l'artista non mancava di tradire un forte ricordo carraccesco. Il primo incarico di maggior rilievo venne poi da parte del Duca di Parma e il Milani 'si diede però molto a studiare, e faticare, così per acquistare fama come per soddisfare al desiderio di quel Principe'. Purtroppo lo Zanotti trascura di indicarci gli argomenti dei nove dipinti parmensi alcuni dei quali erano già compiuti nel 1711 quando vennero esposti sotto il 'portico di Montalto' ottenendo un notevole successo.

Appare subito verosimile che, cresciuto nell'ammirazione per i Carracci, il giovane artista dovesse interessarsi particolarmente a scene movimentate e ricche di figure, o, per parlare con lo Zanotti, ad 'argomenti che vogliono uomini nudi, muscolosi, e terribili'. E i quadri d'altare che ci restano ancor oggi del Milani, particolarmente il 'Martirio di Santo Stefano' in Santa Maria della Purificazione a Bologna, lo dimostrano a sufficienza. Ma accanto a queste opere di destinazione chiesastica, veniamo a sapere ch'egli attendeva anche alla trattazione di scene realistiche, come Mercati, 'Messioni' e cose simili; ed è un aspetto su cui gioverà ritornare.

Raggiunto così un certo nome, il pittore, nel 1718, si trasferì a Roma, e presto vi ottenne parecchie commissioni importanti di quadri d'altare fra cui la 'Visione di San Pellegrino Laziosi' a San Marcello ottenne il maggior consenso. Ma, oltre ai dipinti chiesastici, il Milani attese talora anche a grandi figurazioni ad affresco, per esempio alla Galleria di Palazzo Doria Pamphilj, le cui invenzioni mitologiche mostrano chiaramente l'influsso della Galleria Farnese, anche se non è lecito paragonarne la inquieta, squillante apparenza con la monumentalità del grande precedente di Annibale.

Circa la più tarda attività romana del Milani, troncata da morte improvvisa nel 1749, siamo bene informati dalla

Vita del Crespi che continua quella dello Zanotti, e, in qualche punto, la completa. I due biografi si accordano nel lodare il dominio del nudo e l'equilibrio della composizione figurale secondo la tradizione carraccesca, mentre non trovano altrettanto felice l'aspetto coloristico. Per rettificare in qualche modo tale giudizio occorre però ricordare che l'arte del Milani va intimamente collegata con quelle tendenze 'riformatorie' o, per dir meglio, 'restaurative' che, dal 1700, tanto a Roma che a Bologna, vengono a limitare progressivamente il carattere intemperante del tardo barocco, e si manifestano in particolare nell'arte di un pittore, di un anno soltanto più anziano del Milani: Marco Benefial. È anzi caratteristico, che anche il Benefial, sebbene nato e cresciuto a Roma, sia anch'egli da considerarsi, per via del suo maestro bolognese Bonaventura Lamberti, quasi un propinquo dei Carracci. La inclinazione naturalistica di tali nuove ricerche, non poteva dunque non subordinare il momento coloristico alla evidenza della struttura compositiva e della fermezza plastico-disegnatoria; e pertanto noi abbiamo il diritto di considerare certe 'durezze' coloristiche come stilisticamente giustificate e pienamente intenzionali; che è sempre il caso di ogni ricorso verso un ideale classicistico.

*Alcuni inediti
di A. Milani*

Ma ciò che oggi può risvegliare la particolare attenzione della ricerca sul Milani, è la sua preferenza, già messa in luce dallo Zanotti, per 'argomenti malinconici, e vulgari, come messioni, e mercati, e cose simili'. Fino ad oggi non era possibile indicare di questo aspetto che un solo esempio, il 'Mercato' ch'egli deve aver dipinto in Roma tra il 1719 e il 1720 e che è conservato nel museo civico di Pesaro. Però, secondo l'attestazione dello Zanotti altre figurazioni di questo genere erano state eseguite già prima, a Bologna; fra di esse, per esempio, un Padre dell'Oratorio possedeva una 'missione' che è indicata come 'molto egregiamente espressa'. Il quadro di Pesaro [tavola 30], come il dipinto suo compagno sin qui sconosciuto, e proprio raffigurante una 'missione', appartengono all'inizio della fase romana del Milani. La commissione gli venne per entrambe dal senatore bolognese Paolo Magnani allora a Parma, in sostituzione di una commissione anteriore, ma fu soltanto a Roma che egli poté eseguire i due quadri. Questa indicazione dello Zanotti trova sicura conferma nel rilevare che per il 'Mercato' la scena è posta in una ben nota località romana, la piazza della Bocca della Verità. Nel fondo infatti si riconosce assai bene la facciata di Santa Maria in Cosmedin proprio

Alcuni inediti di A. Milani allora, nel 1718, ricostruita da Giuseppe Sardi e sormontata infatti dallo stemma di Clemente XI (Albani).

Come documento della vita del tempo, il 'Mercato' del Milani è di grandissimo interesse anche se oggi è difficile chiarire esattamente tutte le sue connessioni storiche effettive e dir, per esempio, quali personalità dell'epoca sieno raffigurate nel prelato in primo piano a sinistra, nel frate che conversa con lui, e nelle due, inconfondibilmente ritrat-tistiche, figure al centro. Le muscolose figure dei portatori di barilotti nel mezzo della composizione tradiscono chiaramente l'ascendenza dei Carracci al pari della madre in atto di allattare, reminiscenza palese da certe Madonne di Annibale. Ma per quanto i motivi singoli siano assai bene osservati e fedelissimi al vero, non diremmo che né un'impressione unitaria di spazio, né una vera fusione del contenuto narrativo siano state raggiunte. I particolari sembrano anzi avvicinati e disposti senza intimo legame interno od esterno e non riescono perciò a render l'impressione convincente di una moltitudine in movimento vista d'insieme, com'era invece stato il caso nel Callot colle sue Fiere dell'Impruneta e di Gondreville.

Ma dove si trova il quadro descritto sia dallo Zanotti che dal Crespi come compagno a quello di Pesaro? Un caso fortunato mi ha consentito di ravvisarlo in un'opera /tavola 31/, passata recentemente sul mercato americano, e per cui vennero proposti parecchi nomi impropri; fra di essi, manco a dirlo, anche quello di Giuseppe Maria Crespi. Che il dipinto corrisponda quasi esattamente nelle misure (122 × 92 cm.) a quello di Pesaro, viene a confermare la conclusione, già raggiunta per via stilistica, che qui noi ci troviamo di fronte alla 'Missione' tanto vantata dallo Zanotti. Per quanto diverso ne sia il motivo, la corrispondenza col 'Mercato' in infiniti particolari e non soltanto nei motivi figurali ma anche in quelli architettonici e paesistici non può lasciar dubbî; si osservi per esempio la resa dell'albero e di certi particolari di edifici. Nell'insieme la 'Missione' è fra i due dipinti, il meglio composto e più unitariamente realizzato. I gruppi che attendono all'aperto alle parole del predicatore sono assai bene legati e ordinati in libera simmetria attorno alla figura centrale che trova spicco pieno di effetto e originalissimo dal tronco dell'albero riccamente fronzuto e potentemente diramato verso l'alto. Anche il paesaggio che si svolge nel lontano con i motivi architettonici così ben caratterizzati e osservati offre un effetto di spazio molto convincente; e i particolari delle figure sono posti

in assai migliore prospettiva e in più felice disposizione di quelli che animano il 'Mercato' di Pesaro. *Alcuni inediti di A. Milani*

Ricorda lo Zanotti che un disegno preparatorio per la 'Missione', al quale egli dà un luogo privilegiato fra i disegni da lui molto apprezzati del Milani, si trovava al suo tempo nella raccolta dei Fratelli Cartolari. Il foglio pervenne, alla fine del secolo scorso, nella raccolta di un collezionista viennese di nome Lederer, probabilmente il dott. Camillo Lederer, morto nel 1912 e la cui Galleria, tutt'altro che insignificante, fu dispersa ai quattro venti. Mi è ignoto, purtroppo, il possessore odierno del foglio, anch'esso stranamente attribuito a Giuseppe Maria Crespi; e ne devo la fotografia alla gentilezza del signor Frederick Mont a New York *[tavola 32/]*. Il confronto di questo primo schizzo, così amorosamente condotto, col relativo dipinto mostra una serie di varianti essenziali. Il predicatore non si trova, come nel quadro, quasi al centro esatto della composizione, ma invece parecchio più a destra e il suo contorno, non abbastanza nitido, non risalta con altrettanta forza contro il tronco gigantesco, così come i gruppi di ascoltatori sulla destra non hanno campo di svolgersi liberamente come nella redazione definitiva del dipinto. Particolarmente significativo è, sul primo piano a destra, il gruppo, concepito a guisa di 'repoussoir', di una donna inginocchiata con un bimbo e un cane, chiaramente ispirato dalla 'Madonna del Popolo' del Baroccio e che in una rappresentazione, nel complesso, piuttosto realistica cade stilisticamente fuori dell'intenzione generale dell'opera. Anche sulla sinistra e nello sfondo paesistico si osservano parecchie varianti che dimostrano come Milani abbia preso a cuore il suo tema. Si può pertanto concludere che tali varianti sono meditate correzioni che in un certo senso vengono a pregiudicare la bilancia e l'effetto prospettico dell'insieme.

La tecnica disegnativa così chiaramente espressa nello schizzo della 'Missione' ci permette ora di proporre per il nome del Milani un altro foglio fin qui ascrivito ad Antonio Molinari (riprodotto in 'Cento antichi disegni veneziani — Isola di San Giorgio Maggiore, 1955 — Catalogo a cura di G. Fiocco', n. 8). Il disegno, comprato nel 1905 a Bologna dal dottor Guglielmo Parmeggiani, misurante $41 \times 28,8$ cm. e condotto a carboncino tinteggiato, porta a destra in basso il monogramma: A. M. e, accanto, la data 1711 *[tavola 33/]*. La forte somiglianza con la 'Missione', il soggetto anch'esso strettamente affine, raffigurando infatti la 'Predica di San

Alcuni inediti di A. Milani Giovanni Battista', ci spinge a sciogliere il monogramma come 'Aureliano Milani', mentre la data del 1711 coincide, significativamente, proprio con l'anno in cui il Milani attendeva, trentaseienne, alla serie dei suoi quadri d'argomento sacro per il duca di Parma. Potrebbe così sospettarsi che il disegno si leghi a uno di quei dipinti, ma è pur doveroso rammentare che lo Zanotti ci parla anche di un 'San Giovanni che predica alle turbe', ai suoi tempi in possesso di Giovanni Barbetti a Bologna. Secondo la cronologia dello Zanotti, questo ultimo quadro sarebbe stato dipinto già in Roma, e, se ciò è esatto, verrebbe ad escludersi un rapporto tra il nostro disegno e il dipinto. Ma, nel confronto della 'Predica di San Giovanni Battista' con la 'Missione', è pure significativo che questa rappresenti un notevole progresso nella libertà di fattura e nella collocazione spaziale delle figure, così da potersi assumere che il disegno debba appartenere ad alcuni anni prima; ciò che corrisponderebbe all'incirca alla accertata distanza cronologica di otto anni: 1711, 1719.

Sulla base dei due fogli sicuri del Milani è stato dunque possibile formarci un'idea abbastanza chiara della sua tecnica disegnativa, anche senza volersi indugiare in un giudizio particolareggiato sui ventotto disegni che gli sono attribuiti nel catalogo della raccolta della Kunst-Akademie di Düsseldorf (Düsseldorf, 1930). Ma sia intanto consentito di rilevare che nessuno di questi fogli, che vanno ancor oggi sotto il nome del Milani secondo l'attribuzione del loro primo possessore, il collezionista e pittore Lambert Krahe (1712-1790), si lascia porre in rapporto preciso con alcuno dei quadri del maestro da noi conosciuti o citati dallo Zanotti e da Luigi Crespi; ciò che ci può di già indurre a un certo scetticismo. Ma a ciò si aggiunge che lo stile di questi disegni, esteriormente disinvolti e superficialmente condotti, non va punto d'accordo né coi due abbozzi sicuri, né con la precisa caratterizzazione che lo Zanotti ci dà del Milani come disegnatore. Non si tratta punto di fogli che, come dichiara lo Zanotti avrebbero potuto esser guardati 'con qualche piacere' dai Carracci stessi, ma di opere qualitativamente scadenti e delle quali è difficile, e del resto quasi inutile, stabilire la paternità indubbiamente poco significativa. Era necessario dirlo schiettamente non soltanto per risparmiare un eventuale sviamento alla ricerca futura, ma ancor più per evitare che il nostro maestro sia posto in una luce falsa e tale da deprimerne la indubbia importanza artistica.

‘Appunti su Marco Benefial a Città di Castello’.

Consegnando agli allievi di ‘nudo’ dell’Accademia di San Luca, alcuni ammaestramenti, che il Ponfredi riporta fedelmente nella lettera al conte Soderini¹, Marco Benefial ci chiarisce le ragioni ed i termini precisi del suo atteggiamento mentale ed il significato della sua posizione culturale nell’ambito della pittura settecentesca romana. Con una formula parodistica, quasi battuta d’opera all’italiana, ‘crescete più qui, calate più là; più scuro quaggiù, più chiaro lassù’, il pittore romano criticava il semplicistico insegnamento degli estremi seguitatori del cortonismo.

Quelle forme aperte, sfaldate, quel disegno perdentosi in volute bizzarre, quel colore fortemente sbattuto ed intenso, non poteva piacere al rigorismo del Benefial, per il quale la disposizione pensata, il disegno concluso, la verità della caratterizzazione, costituivano le basi su cui fondare la buona pittura. Per questo, riproponendo ‘l’Idea’ belloriana, prescriveva agli allievi ‘di seguire Raffaello e i Carracci, e la loro scuola, che andarono sempre dietro alla natura, e alla semplicità, e fuggirono le maniere sforzate e soverchiamente artifiziose e d’alterati colori’.

A questa sua formulazione d’una poetica neo-carraccesca, che suonava stonata alle orecchie dei professori dell’Accademia, in quanto rilanciava un’idea di normatività descrittiva, di misura e di purezza, oltre che di studiosa attenzione al dato naturale — una significativa confluenza dell’atteggiamento di Annibale e di Ludovico —, non può dirsi che il Benefial sapesse sempre fedelmente aderire.

Nell’esaminare la sua attività romana, da opere quali ‘La Flagellazione’ a San Francesco delle Stimmate (1731), così intimamente consona all’accademismo retorico del settecento, si passa alla patetica osservazione della squallida camera della Santa morente, dei suoi poveri piedi nocchiuti, degli zoccoli slabbrati sul rustico pavimento, del prete assistente impegnato a sostenere il monocolo per la lettura del breviario, nella ‘Morte di Santa Margherita da Cortona’ all’Aracoeli (1728). Questa ricerca più vera, più crudamente attinente, questa osservazione spassionata del fatto che si svolge in silente raccoglimento, si può anche notare nel volto macerato, come di antica maschera di cera, della Beata Giacinta Marescotti, in San Lorenzo in Lucina, circa degli stessi anni. Questo è l’aspetto più vivo e più moderno di Marco Benefial, questo il polemico significato della sua

Appunti su M. Benefial presenza nell'ambiente settecentesco romano: la sua originalità in questo solitario e personale ripensamento, in chiave naturalistica, del fondo culturale carraccesco, in lui profondamente radicato, e che lo allontana dalla rotonda magniloquenza del tardo barocco.

Un indizio significativo ed illuminante di questa particolare inclinazione culturale e sentimentale del Benefial, che lo differenzia dalla massa concertante dei pittori settecenteschi romani, ci è offerto dalla presenza in Roma, fin dal 1718, del bolognese Aureliano Milani. Li lega un'analogha osservazione stringata di costumi e di caratteri, un'affine acutezza fisionomica, una simile vena narrativa, popolare ma controllata: il rapporto è troppo stretto per poter passare inosservato, e già lo accennava il Longhi nella sua nota biografica al Milani, nel Catalogo del Settecento Bolognese del 1935². Un'opera come il 'Mercato in Piazza Santa Maria in Cosmedin' del Museo di Pesaro, presente alla già citata mostra, costituisce un diretto antecedente della poetica del Benefial, e certamente valse a confermarlo in quell'intima meditazione di idee naturalistiche, che già stava maturando in lui.

E, a sostegno di questa verisimile consonanza d'intenzioni, viene qui a proposito accostarsi ad un gruppo di affreschi del Benefial a Città di Castello, rimasti a tutt'oggi inediti. Nel 1747³ il pittore ebbe l'incarico dal Vescovo della città, Monsignor Gasperini, di affrescare la volta dell'abside del Duomo, e le pareti attorno all'altar maggiore. Per la volta, il Benefial ideò una 'macchina', preguata di nubi minacciose e instabili, di angeli pericolanti, non dissimile dagli analoghi esperimenti di un Giovanni Odazzi o di un Ludovico Mazzanti. Nelle lunette sottostanti, che simulano secondo una formola in uso, arazzi calanti a coprire lo spazio tra le finestre, 'Giuditta che mostra la testa di Oloferne', il 'Martirio di Santo Stefano', 'Ester e Assuero'; quattro Dottori della Chiesa e due Apostoli, convenzionalmente paludati, siedono a riempire, allato delle finestre, le punte estreme delle lunette. E fin qui restiamo ancora nell'ambito oratorio del tardo barocco, se si vuole, qua e là, leggermente più levigato e composto.

Ma ben più significativi, sono i tre grandi quadri a fresco che attorniano l'altar maggiore, raffiguranti gli episodi salienti della vita dei Santi protettori della città, San Florido e Sant'Amanzio. E tra questi, quello che narra 'La ricostruzione della città, in presenza di San Florido' /tavola 34/,

è un così toccante brano di vita reale, vissuta, partecipata, che raramente può avere riscontro nella cultura romana del Settecento. *Appunti su M. Benefial*

Avvolto dal fervere delle opere di ricostruzione, il corteggio del Santo appare staccato dal resto dell'affresco, in un suo isolamento assorto e solenne; le fisionomie insistenti, fortemente caratterizzate, mostrano nelle figure attorno al Santo, ritratti di note personalità del luogo ⁴, al tempo in cui il Benefial eseguiva il suo lavoro; nel San Florido, come ricorda il Mancini, è raffigurato lo stesso Monsignor Gasperini. Un'attenta osservazione di pregi e difetti — nel prelado con gli occhi acuti, il naso fermo sulla bocca molle e le guancie cadenti, alla sinistra del Santo; nel nobile che gli sta accanto, con una sua aria di commerciante furbo e opulento; nel pensatore in mantelletta nera; nell'ossequiente che regge il piviale, in tonaca dorata — che richiama alla mente l'intensa cruda analisi di Gaspare Traversi nei volti di una verità che sfiora il grottesco, ad esempio, nel 'Contratto nuziale' della romana Galleria Corsini, o nel piglio protervo dell' 'Agostiniano' di Strasburgo. Qui vi è, però, una contenezza nei contorni, una nitidezza di particolari, come incisi e segnati — testimonianze di una lunga pratica di disegno accademico —, che il realismo schietto e moderno, illuminista, del Traversi non ha mai conosciuto. Una così penetrante indagine di caratteri e costumi, in tutta l'attività del Benefial, si ritrova solo nel gran quadro, di recente acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte antica in Roma, 'Ritratto di Famiglia con San Francesco Saverio' (1756), dove alla vibrante caratterizzazione fisionomica del gruppo di famiglia in costumi esotici, s'oppone l'assorta compattezza dei servi, accanto alla figura del Santo, devozionalmente atteggiato. Lo stesso accostamento, quindi, dell'affresco di Città di Castello, tra libera osservazione di tipi ed atteggiamenti quotidiani, e retorica sacramentale.

Attorno al gruppo di figure comprese e intente, il Benefial indugia sul martello del cantiere, assolato nelle mura rosate, dai mattoni allineati e disegnati entro la calce ancor fresca; sullo scalpellatore ⁴, assorto nel suo lavoro, le gambe larghe dalle calze allentate sulla colonna, mentre il suo compagno sosta, ad asciugare il sudore; sui due assistenti alla carrucola, nell'impalcatura aerea, mentre i secchi salgono, cigo-lando; sui muratori intenti a rimestar calce, a versar acqua; sul banco di lavoro, la cazzuola abbandonata tra i mattoni; appunti, tutti, di un osservatore vivo fervido penetrato,

Appunti su M. Benefial della vita di ogni giorno. La stessa declinazione sentimentale che si nota nel dipinto del Milani a Pesaro, gli stessi guizzi vitali, annotazioni di viaggiatore appassionato alla verità di un ambiente, di un carattere, di un costume.

Nell'altro quadro allato dell'altar maggiore, 'Sant'Amanzio che uccide il drago', l'ampia cesura che spezza la composizione, non pregiudica la vivezza del gruppo dei campagnoli attoniti. L'ultimo, 'San Florido che libera un ossesso' /tavola 35/, forse è l'affresco del Benefial più denso di citazioni personali. Vi si ritrova quella vena educatamente popolaresca e rusticana, già notata negli episodi della 'Ricostruzione della città', nella vecchia dalle mani nodose, dal volto scavato e macchiato d'ombre senili; nel ragazzotto sfacciato — monello trasteverino — colto da un attimo di smarrimento allo spettacolo del prodigio intravisto dai cespugli; nella silente passiva processione di villani dietro al Santo; nei due assistenti volenterosi. Gli scarponi buttati sul terreno, il fuso, la rocca sdipanata, sono la punteggiatura naturalistica di questa silvestre vicenda. Ma, compresenti, ecco apparire altri motivi: ed il torso carraccesco dell'ossesso si flette parossisticamente, offrendo la sua splendida muscolatura alle ombre studiate e accomodate; anche lo storpio, che pure lascia intravedere un viso arguto e appuntito, si compiace di appoggiare sulla sua stampella delle membra convenzionalmente atteggiare. Una continua alternativa tra accademica ossequenza, e piana narrazione corrente. Ancora, vediamo qui stendersi ed incupirsi quella boscaglia, poussinianamente immobile nelle foglie, che appena scendeva dallo scabro pendio del 'Sant'Amanzio col drago', e perdersi tra i cirri spumosi dei cespugli, e concludersi nel tempietto rotondo, vocabolo usato, ormai consunto, dal classicismo romano.

In questo singolare complesso di Città di Castello, — unico esempio rilevante della sua attività di affrescatore —, portato a termine nel 1749, come attesta la scritta nel fregio del cornicione ⁵, il Benefial riesce felicemente ad uscire dalle strettoie della cultura ufficiale della Roma settecentesca (oscillante tra un vivace ma spesso generico contrappunto di gesti e sentimenti e una costrittiva convenzionalità pietistica) e giunge ad esprimere in piena libertà mentale i suoi più intimi intendimenti in favore di una pittura più diretta — per quanto poteva consentirlo la sua formazione classicistica —, più attenta alla verità del mondo degli uomini e delle cose, narrate nel timbro di una patetica natura-

lezza: un risultato non a caso raggiunto in una provincia culturalmente eccentrica, nell'aria chiara di Città di Castello, lontano dagli occhi indiscreti e dai giudizi impertinenti di quei professori di San Luca che, nel 1755, non avranno alcuno scrupolo a cacciarlo dall'Accademia.

*Appunti su
M. Benefial*

Maria Enrica Paponi

NOTE

¹ Bottari-Ticozzi, *Lettere sulla pittura, etc.*, Milano (1822-'25): Lettera di G. B. Ponfredi al conte N. Soderini.

² Longhi, *Nota biografica sul Milani*, in 'Catalogo della Mostra del Settecento Bolognese', Bologna (1935), p. 42.

³ G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia (1832), Tomo I, pagg. 299-301; E. Mannucci, *Guida storico-artistica di Città di Castello*, Città di Castello (1878), pagg. 137-138; A. Fanfani, *Guida storico-artistica di Città di Castello*, Città di Castello (1927), pagg. 27-28.

⁴ G. Mancini, *op. cit.*, pag. 300: 'San Florido è il ritratto di Monsignore Gasparini, vescovo della città: quegli che... gli tiene un po' alzato il piviale, è il canonico Giulio Paolucci: quegli che in nera mantelletta dietro vedesi fra questi... è il proposto Giannotti... Sonovi eziandio i ritratti al vivo de' canonici Manucci, Fucci, Abbizzini'.

⁴ G. Mancini, *op. cit.*, pag. 300: 'Da una banda di detto Santo si è vivamente rappresentato il Benefiale'. Il Mannucci, invece (*op. cit.*, pag. 138), crede di ravvisare il Benefial nello scalpellino seduto davanti al Santo.

⁵ G. Mancini, *op. cit.*, pag. 301.

'Nature morte di Tommaso Realfonzo'.

Lo studioso che, per darsi qualche lume e trovar qualche appoggio nel viaggio dentro la serra della natura morta napoletana del settecento, si ponga a consultare, com'è dovere, le *Vite* del De Dominici, arrivato alla biografia di Tommaso Realfonzo, meglio conosciuto ai suoi tempi come Masillo, noterà certo tra le righe dello storico un'improvviso cambio di registro, per più precisione anzi un cambio di oggetti e d'ambiente: oltre i rami d'ortensia, oltre i mazzi di garofani, rose, mughetti e gigli, oltre le cascate di campanule e glicini, così fitti e olezzanti da render difficoltoso il respiro, gli si parerà innanzi la porta malconcia d'una cucina e d'una cucina popolare; il profumo dei fiori cederà a quello basso e fumoso delle scamorze, delle carni e dei polli pronti per esser infilati sullo spiedo, dei formaggi e delle spezie; dice infatti il De Dominici che dopo aver cominciato sulla scia del Belvedere, suo maestro, a dipinger fiori il Realfonzo s'andò specializzando a far 'quadri di cacciagione, di cose

*Nature morte
di Tommaso
Realfonzo*

di cucina, di robe da mangiare, di cose dolci, di ciammelle, biscotti con cioccolato, frutti secchi e altre infinite cose'.

Arrivato a questo punto, e posto che nessuna felice scoperta gli venga in aiuto, che dovrà pensare lo studioso sul piano dell'arte e delle sue immancabili relazioni? Questo Masillo che pur era trascorso per le aiuole del Belvedere, dove i fiori si specchiavano nell'acqua e da essa si lasciavan baciare come altrettanti narcisi vegetali, in che modo oltre l'intrigo di quei rami avrà potuto prima vedere, poi accostare e infine dipinger le sue cucine? Si sarà mantenuto esornativo e splendente, ovvero col cambiar dei temi lentamente sarà pervenuto a vedere le cose che si mangiano e s'usano nella vita d'ogni giorno con sguardo più limpido e concreto, con sguardo insomma più umano? E ammesso, come sembra piano, che il cambio dei temi sia andato di pari passo col cambio degli interessi e quindi dei rapporti di cultura, dove avrà rivolto la sua attenzione?

La risposta più logica pare questa: che, secondo avviene agli artisti i quali dai regni dell'immaginazione intendon scendere ai limiti del reale, anche Realfonzo si sia volto indietro e abbia cercato nei punti di forza della natura morta vera, quella cioè caravaggesca, il filo delle sue meditazioni e fin gli esempi del suo linguaggio. Per esser più moderno dei pur moderni compagni di 'genere', a Masillo abbisognò insomma diventar arcaico.

Che questa ipotesi di lavoro non fosse andata tropp'oltre il vero me lo provò e, non lo nego, con un certo stupore il fortunato ritrovamento di un'opera di Realfonzo firmata e datata /tavola 36/; posto infatti che su di essa si fosse voluto far una prova e se ne fossero tolte perciò firma e data, non so quanti avrebbero resistito dal definirla così: 'nipote meridionale del frate Evaristo Baschenis'; tant'è il ricupero che vi si vede di semplice e quotidiana verità; i piani di quei vetrinisti, alle buone giornate stupendi, sempre certo fantasiosi e folli che furon il Belvedere, il Loth, il Giordano naturamortista e il De Caro, si son solidificati davanti ai nostri occhi nei semplici piani dei tavoli delle madie e delle credenze.

Ma torniamo per un momento alle notizie e fermiamo, com'è possibile allo stato presente degli studi, la figura e il processo del nostro Masillo; scarse le date offerte dal De Dominici; né i biografi successivi, con lui in combutta di avarizia, han saputo aggiungerne altre; così il Prota-Giurleo nella sua meritoria accolta di documenti (1953), tenendo

presente come alla data di pubblicazione delle *Vite* dominicane (1742-45) il Realfonzo contasse circa sessantacinque anni, ha proposto una nascita sul 1675 che sembra al tutto probabile; d'altro si sa che nel 1710 gli morì la prima moglie, Margherita Semmola; che il 23 novembre dell'anno successivo tornò a prender moglie, certa Rita Capolongo; che il 27 maggio del 1717 rimase vedovo una seconda volta e che anche questa volta, dopo qualche mese di vedovanza, marito imperterrito si risposò con la ventisettenne Vittoria Giobbe.

Tutto qui; poco in sé e poco soprattutto per il riguardo dell'arte e della cultura; riguardo per il quale dice assai più e assai meglio la data, 1731, testè scoperta e quella di poco successiva, 1737, che è scritta in un'altra natura morta segnalata dal Longhi e che, smarrita nei disastri della guerra, è oggi di nuovo nella sua raccolta /*tavola 37*/. Un'altra opera firmata nel 1739 della collezione Galindo di Barcellona era stata promessa alla Mostra della Natura morta a Parigi (1952), ma poi non giunse a destinazione. Già esposta nel 1947 a Barcellona come cosa di pittore spagnolo, lo Sterling rettificò l'origine napoletana dell'artista in seguito a una comunicazione del Longhi (*La Nature Morte*, 1954, p. 60, nota 116).

E proseguiamo con una doverosa correzione sul nome: non Realfonso, ma Realfonzo, come in ambedue le tele egli s'è firmato, sia che tale il suo nome fosse realmente, sia che così l'avesse voluto trasformare per un'affermazione di volontà dialettale; cosa che non stonerebbe punto con la sua poetica come appare in queste due opere, e cioè nella più che evidente pienezza della sua parabola.

Purtroppo finché non si troveranno cose delle quali la data o la situazione figurativa garantiscano in maniera sufficiente la priorità, sarà sempre ipotetico risalire al punto di scioglimento della carriera di Masillo, quando cioè chiare istanze realistiche dovettero spingerlo a meditare sulla situazione della sua pittura e della pittura napoletana. Ma se l'eco di un ripensamento così sensibile da risultar drammatico, svolto attorno ai più precisi testi del caravaggismo meridionale ebbe forza di durar fino agli anni di queste due opere, che furon tra gli ultimi della sua vita, se ne può dedurre che proprio in grazia di quel combusto e teso colloquio egli poté riprendere a veder le cose nel loro ambiente reale, anziché immaginarle o sospingerle nell'illimito della fantasia. Credo non sia difficile arguire su quali pezzi dovessero cadere i suoi occhi golosi: negli orci, i vasi e le terraglie

*Nature morte
di Tommaso
Realfonzo*

Nature morte
di Tommaso
Realfonzo

dello Stanzione; sugli oggetti che Aniello lasciava negli angoli, penetrati tutti d'ombra, tutti unti e quasi anneriti dal fumo dei camini; nelle borse, i cesti, i formaggi, le pagnotte, gli agnelli e sui panni luridi e carichi di tristezza e di miseria dei Fracanzano, del Do e del Passante; per arrivar agli inizi del Porpora; ma già quelli dovettero parer a Masillo sottigliezze eccessive ed eccessive eleganze; forse proprio in quelli egli dovè intuire le prime, nervose sollecitazioni che la fantasia aveva mosso dentro il corpo integro del reale.

Di quei pittori tuttavia egli non solo seppe cogliere e portar avanti l'amore cupo per le cose d'ogni giorno e si direbbe il cupo ed estremo soggiacere a quelle, bensì il tono precipuo di quell'amore e di quella soggiacenza, che fu quello d'una miseria senza rimedi e senza speranze, oggetti su cui il sole batte a perpendicolo e l'acqua giunge di rado a togliere polvere, unto e sporcizia sì che paion venire da un'antichità anteriore ad ogni memoria; tono che Masillo, per la sua precipua attenzione alla natura morta, trasformò in odore e fin in sapore. Qualcosa di fermentante sale infatti da queste sue cucine dove gli scuri son chiusi perché il sole non aggravi la maturazione già piena dei formaggi; il grasso della pancetta è infatti sul punto di sciogliersi e il sangue del pollo, di memoria recchiana, s'è già fatto denso e grumoso; dal cassetto aperto lo straccio con cui di lì a poco la madre pulirà i coltelli non è tela, bensì pel di capretto; tutto insomma a me pare, induce a far di queste cucine e delle altre che, sulle stregua delle presenti, non mancheranno di ritrovarsi, i primi annunci dei deschi magri e desolati del Verga.

Per questa via Tomaso Realfonzo si trova così ad esser in vantaggio di tempo fin sull'altro grande riformista napoletano, il Traversi; certo fu per la loro azione di potente e umana temperie se la pittura meridionale di quegli anni poté porsi in strettissimo parallelo con la pittura lombarda; aldilà d'una non impossibile conoscenza diretta (molti elementi indurrebbero infatti a proporla) ecco spiegato perché il nostro Masillo poteva esser non malamente definito: 'nipote meridionale del frate Evaristo Baschenis'.

Del resto pochi ancora sanno quanto nella natura morta del settecento lombardo sia da ricuperare non che alla storia della cultura, a quella ben più greve e portante dell'arte e della poesia: naturalmente in testa si troverà un'altra volta il Ceruti con la sua banda di tristi, sfiduciati compagni bergamasco-bresciani. E appena di là dal Po, tra i silenzi di quelle campagne, rotti appena dai muggiti delle bestie

e dai colpi di fucile, attendono la rivalutazione che si meritano le cacciagioni, le cucine e le stalle del misconosciuto Boselli.

*Nature morte
di Tommaso
Realfonzo*

Giovanni Testori

A P P U N T I

Considerazioni bembesche ai margini di una 'lettura'.

Troppo penetrante e convincente per ricusarlo, pur se nascosto fra le pieghe dell'inesorabile cadenza di un rigore critico che non lascia scampo, è l'invito per smentite o conferme che Roberto Longhi sa offrire nel rilevare l'assenza della pittura su tavola di destinazione pubblica, nei prodotti del gotico in Lombardia ¹. Prendendo spunto da quel saggio vincolante di 'lettura' filologica esemplare, si vorrebbe qui proporre una conferma a quella constatazione, come introduzione a un discorso di diverso contenuto, anche se strettamente conseguente all'argomento.

Sebbene ormai al limite dei termini cronologici considerati dal Longhi e allineata sulle prove negative di una prevalente inclinazione dei lombardi verso materiali pregiati e sontuosi, ecco una 'pala' ad affresco [tavola 38] che alberga nella Pieve di Carpenedolo, non lontano da Brescia, guasta dall'incuria e dal tempo, e pur tale da consentire il godimento di una sottile delicatezza inventiva, di un caldo fervore dell'esecuzione ². L'«Adorazione del Bambino» campisce l'intera superficie del dipinto e si completa iconograficamente, nei triangoli cuspidati del coronamento, con una «Annunciazione» e con l'«Eterno Padre». Intorno, una cornice in terracotta con pinnacoli terminali (come suggerisce il gambo superstite al centro) forse rappresenta il rustico equivalente di quelle a intaglio profondo e predominante rispetto al contenuto, secondo gli esempi addotti dal Longhi per il trittico Acton di Bonifacio Bembo.

E il nome del celebrato pittore è forse il più ovvio da pronunciare per questa paletta, non solo perché a lui prossima nel gusto e nel tempo, ma per quel certo peso di qualità e di caratteri innegabilmente bembeschi del complesso e della Madonna in particolare. Come, del resto, in Lombardia, e precisamente negli «empirei» di Leonardo da Besozzo, trova facile ambientazione l'Eterno Padre, mentre il piglio aggraziato e vivace degli angeli scalati verso l'alto, le ali lanceolate ed eccentriche come foglie d'agave, allude a contatti veronesi; anche se l'eccitata lirica grafia di Maestro Stefano pare frenata in una versione più calma e dimessa, di prosa schietta, tuttavia.

In sostanza, questa «tavola ad affresco», se così fosse lecito indicarla, tramata su teneri accordi di ametista — rosso azzurro verdino — pare attestare veramente l'autorità e la pressione dei maggiori pittori veronesi

Considerazioni bembesche ai margini di una lettura sui finitimi lombardi, verso la metà del secolo, e prender posto in prossimità del gruppo indicato dal Longhi fin dal 1928³.

Scendendo tuttavia a considerazioni più particolari, occorre dire che l'affresco non è isolato in territorio bresciano, legandosi con altre opere strettamente affini come modi e cultura, sebbene non facilmente rapportabili alla stessa mano. Per non rischiare di dimenticarsene, la prima citazione spetta al noto frammento nell'abside della chiesa di San Francesco a Brescia (Wittgens, 'Foppa', tavola 1); ma altri documenti ancora sconosciuti soccorrono ad articolare il problema: una miniatura trasportata su tavola, fattami conoscere dal Longhi /tavola 39/ e una 'Adorazione' su tavola, in collezione privata /tavola 40/.

Per quest'ultima⁴, anzi, val la pena di spendere qualche parola. La profusione di fasto e di ornati, l'effetto complessivo del dipinto sembrano rifarsi con insistenza a certi prodotti veneti ancora goticeggianti come, ad esempio, la 'Madonna' sottoscritta da Antonio da Negroponte in San Francesco della Vigna. Ma è per altro innegabile che la traduzione piuttosto affaticata, specialmente nel pargolo di cartapesta, conservi un sapore prossimo, almeno nell'intenzione, a certe deformazioni plastiche di Benedetto Bembo. Altre precise relazioni, tuttavia — lo squadro delle spalle, il modo semplificato e sommario del piegare, la puntigliosità descrittiva dei capelli, il segno rigido che corre ai limiti delle forme, l'atteggiarsi delle mani — sembrano sufficienti alla probabilità che nel dipinto debba riconoscersi la stessa mano dell'artista operoso nel frammento del San Francesco bresciano, sia pure in un momento più avanzato. Quanto a localizzare meglio un'indagine attributiva, le considerazioni svolte inducono a restringere la questione, se non su un nome, almeno tra la documentata presenza dei Bembo a Brescia.

Si è abbastanza parlato di Andrea in questi ultimi tempi, da quando cioè il Morassi⁵ propose di riferirgli il citato affresco absidale di S. Francesco, utilizzando le notizie ricavate dalle 'Provvisioni del Comune'⁶ che appunto danno Andrea cittadino bresciano nel 1431, vivacemente attivo verso la metà del secolo, ancora in loco nel '96, secondo il Fenaroli, ma forse fino all'80, come mi precisa il Dott. Boselli che ha trovato la data in una guida manoscritta ancora inedita e d'imminente pubblicazione⁷.

D'altra parte, che alcuni critici⁸ avessero riconosciuto un accento bembesco, oltre che veronese, nella 'Madonna del roseto' del Museo di Worcester, suggerì nella direzione di Brescia, e in particolare verso la 'Madonna' di S. Francesco, la soluzione del dibattuto problema, in verità affine e per molti aspetti parallelo a quelli in discussione, ma non tale tuttavia da significare un intervento decisivo in favore di nessuno dei testi menzionati, e di Andrea Bembo in particolare. A proposito del quale non riescono interamente persuasive le interessanti opinioni del Rasmus⁹ sul presunto autografo datato 1429 del Duomo di Bressa-

none. Infatti, oltre l'insufficienza di elementi stilistici specificamente bembeschi dell'affresco tirolese, per altro di lettura molto difficile e rischiosa (il Rasmo stesso ne denuncia la precarietà dello stato attuale), non si può dire certissima la documentazione che il Rasmo porta in campo, derivando filologicamente il nome 'de Brixia' da 'de Frend' a una data (1429) in cui Andrea Bembo, che nelle 'Provvisioni' è menzionato sempre 'da Cremona', non era ancora cittadino bresciano: lo divenne infatti nel 1431.

*Considerazioni
bembesche ai
margini di
una lettura*

Purtroppo anche il complesso di fatti qui prodotti, se da un lato ambisce a far progredire la non facile questione verso una accettabile soluzione, non consente ancora il certo riferimento ad un'unica persona coincidente con la cronologia di cui disponiamo. Occorrerà così rimandare la conoscenza più attendibile di Andrea a una successiva e più fortunata 'battuta' che permetta e autorizzi senz'altro di distinguerlo con sicurezza dal padre Giovanni (operoso in Brescia fino al 1449) e dal drappello di allievi e seguaci.

Forse qualche gradevole sorpresa potrà venire in proposito dalla miniatura: possiamo auspicarlo per la copiosa attività svolta in questo campo dal fratello Bonifacio e dalla sua cerchia¹⁰ come, ad esempio, suggerisce il timbro limpidamente bembesco della miniatura indicatami dal Longhi, della quale sembrano notevoli le somiglianze che la legano alla 'Madonna' di Carpenedolo ed eletta la qualità di molte sue parti. Parlo di somiglianze, di relazioni, non potendo il confronto cadere puntuale negli angeli, d'ispirazione veronese a Carpenedolo, lombardo-bembesca nella miniatura.

Si è già accennato altrove¹¹ alla notevole diffusione in territorio bresciano di modi attestanti tale apporto di cultura cremonese, sia per fatti minori e periferici come quelli di Zone e di Pisogne, sia per artisti meglio riconoscibili come il 'Maestro di Nave', Giovanni da Marone e il 'Maestro erratico' che ormai illustrano lo squarcionismo lombardo. Modi che per qualche via contarono anche per il giovane Foppa prima di volgersi a Padova, come attesta la 'Madonna' Nosedà-Berenson.

M. L. Ferrari

NOTE

¹ R. Longhi, *Una cornice per Bonifacio Bembo*, in 'Paragone' n. 87 (1957).

² Il rinvenimento dell'affresco spetta al dott. Camillo Boselli che qualche anno fa provvide anche a staccarlo dalla parete di fondo dove era appoggiato e a trasportarlo sull'altare, dove attualmente si trova. Sarebbe urgente intervenire con un pronto restauro, possibilmente togliendolo alla Pieve che ora funge da granaio e magazzino per attrezzi agricoli.

³ R. Longhi, *Me pinxit*, in 'Pinacotheca' (1928), pp. 75-79.

⁴ L'opera gentilmente segnalatami dalla dott. Gregori, e probabile centro di un polittico, è decurtata su tutti i lati.

Considerazioni ⁵ Vedi: Morassi A., *Catalogo degli oggetti d'arte e antichità in Brescia, bembesche ai* Roma (1939), pp. 251-252, cui rimando anche per la vicenda critica *margini di* del pezzo.

una lettura ⁶ Lonati G., *Cremonesi a Brescia nel secolo XV*, in 'Boll. St. Cremonese' (1935), pp. 160 e segg.

⁷ Ms. Faino, E. 1-10, carta 168 retro: 1480. 'Il Bembo brisciano di cui si vede un politissimo quadro sul muro del chiostro di San Domenico et è una visione di San Domenico fatta ad un giovine della famiglia dei Longheni mentre era moribondo'. Il manoscritto, databile verso la metà del Seicento, è conservato nella Biblioteca Queriniana. Lo stesso Dott. Boselli gentilmente mi informa che nel Ms. B. 97/75, c. 3, vol. I ('Guida di Brescia') di Marcello Oretti nella Biblioteca Comunale di Bologna, la notizia è avvalorata da ulteriori indicazioni particolarmente preziose: 'In S. Domenico chiostro dipinto sul Muro la B. V. sedente col B.o, una S.a, S. Dom.co a fresco. Andreas de Bembijs pinxit 1300 — o — 1400. Dello stesso una lunetta con Chro morto in grembo alla Addolorata e dalle bande due Sante Domenicane'. Tali affreschi furono visti dall'Oretti nel 1775.

⁸ Wittgens F., *Un dipinto ignoto di Bonifacio Bembo nel museo di Worcester*, in 'Arte lombarda', I (1955), p. 69 sg.; Salmi M., in 'Storia di Milano', vol. V (1955), p. 851.

⁹ Rasmo N., *Nuove note sul pittore Andrea Bembo*, in 'Cultura Atesina', IX (1955). Come indica il titolo, l'autore riprende un'opinione enunciata già nel 1939 ('Riv. d'arte', p. 264), ribadita nel 1942 (in 'Alto Adige', I, p. 79) e svolta più diffusamente nel 1952 (in 'Cultura Atesina', VI, p. 81), in base a una scritta, ora scomparsa, già interpretata dal Resch nel 1765. Le riserve da me avanzate vertono principalmente sulla certezza documentaria dell'affresco e non sul passaggio, tutt'altro che improbabile, del pittore cremonese in Alto Adige, a proposito del quale il Prof. Gualazzini mi dà notizia dell'esistenza nell'Archivio notarile di Cremona di carte inedite attestanti fitti scambi tra la città e il territorio alto-atesino sulla metà del Quattrocento. Per ulteriore informazione non saranno infine da trascurare le notizie fornite dal Thieme-Becker su di un pittore 'da Frena' (Tirolo) cui si riferisce, pure in base a una scritta datata 1429, un affresco del Duomo di Bressanone raffigurante 'Il responso della Sibilla Tiburtina ad Augusto' ed altri nel Convento dei Francescani a Bolzano. Non ha alcun rapporto questo pittore alto-atesino (se pure esistette) con l'autore del presunto autografo di Andrea Bembo? Una traccia che potrebbe anche portare in direzioni non lombarde, come sembrerebbe dalle aggiunte ulteriori fatte dal Rasmo: oltre che dagli affreschi di Novacella, dalla miniatura del Ferdinandeum a Innsbruck che già al Venturi parve non italiana. Della tavola di Worcester si è invece detto nel testo.

¹⁰ Gioverà precisare che in Cremona non è traccia dell'attività di Andrea Bembo in opere o in documenti scritti.

¹¹ Ferrari M. L., *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano (1956).



1 - 'Maestro di Narni': 'Madonna col Bambino' Parigi, Musée de Cluny



2 a, b - 'Maestro di Narni': 'Sant' Andrea', 'Santa Caterina'

Roma, Vaticana



3 a, b - 'Maestro di Narni': 'San Giovanni Evangelista', 'Sant'Agostino' Roma, Vaticana



4 a - 'Maestro di Narni': 'Sant'Agostino insegna nella scuola di Roma' Monaco, Pinacoteca



4 b - 'Maestro di Narni': 'Vocazione di Sant'Agostino'

Monaco, Pinacoteca



5 a - 'Maestro di Narni': 'Il battesimo di Sant'Agostino'

Monaco, Pinacoteca



5 b - 'Maestro di Narni': 'Sant'Agostino trionfa sull'eresia'

Monaco, Pinacoteca



6 a, b - 'Maestro di Narni': 'Maestà' e 'Transito della Vergine'



7 - Antonio della Cerna: polittico

Asola, Duomo



8 a, b - Antonio della Corna: vele affrescate

Asola, Duomo



9 a - Antonio della Cerna: 'Natività'

Asola, Duomo



9 b - Antonio della Cerna: 'Natività'

Asola, Duomo



10 - Antonio della Cerna: trittico

Milano, coll. Bagatti Valsecchi



11 a - Antonio della Cerna: part. dell' "Annunciazione"
Asola, Duomo



11 b - Antonio della Cerna: "Tobiolo e l'Angelo"
Cremona, Museo



12 a - Antonio della Corna: 'Sant' Afra' (affr.)

Asola, Duomo



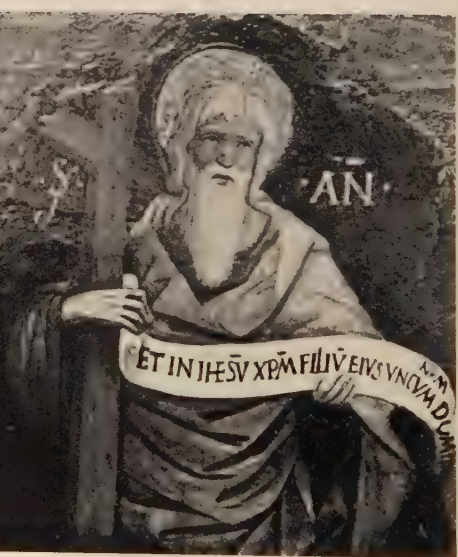
12 b, c - Antonio della Corna: 'San Marco', 'Sant' Apollonia' Asola, Duomo





13 a, b - Antonio della Corna: 'San Sebastiano', 'Sant'Andrea'

Asola, Duomo



14 a, b - Antonio della Cerna: 'Santi' del polittico

Asola, Duomo



15 a, b - Antonio della Corna: parti del polittico

Asola, Duomo



Domenico Beccafumi

Quattro Volucas au su dei rehen poveri

In gruppo con gli zebos amepu Dei

Il 8 ottobre 1884 con la



17 - attr. a Rénny Vuibert: 'Morte di Santa Cecilia'



18 - attr. a Rémy Vuibert: 'Augusto e Cleopatra'



19 a, b, c, d - Rémy Vuibert: 'Allegorie' (da Raffaello) 1635, Parigi, Biblioteca Nazionale



20 - attr. a Rémy Vuibert: 'Morte di Lucrezia'

Troyes, Museo



21 a - Rémy Vuibert: 'Guarigione dell'ossesso' (1639)
coll. dell'autore

VUIBERT (REMY)



Suscipimus deus miserrimos tuos in medio templi tui, p. 44.

Remy Vuibert del. et G. B. Sculp.

21 b - Rémy Vuibert: 'Presentazione al Tempio' (1640)

Parigi, Biblioteca Nazionale



22 - Rémy Vaubert: Soffitto del coro delle monache

Moulins, convento della Visitazione



23 a, b - Rémy Vuibert: 'Allegorie'



Moulins, convento della Visitazione



24 a - Rémy Vuibert: 'Presentazione di Gesù al Tempio' Moulins, convento della Visitazione



24 b - Rémy Vuibert: 'Presentazione della Vergine al Tempio' Moulins, convento della Visitazione



25 - Rémy Vuibert: 'Riposo in Egitto'



26 - Remy Tuijthof: 'Natività della Vergine'

Moulins, concerto della Visitazione



27 a, b - Altobello Melone: 'San Pietro' (?) e 'San Giovanni Evangelista'
Brescia, raccolte Bettoni e conte A. Lechi



28 - Altobello Melone: il trittico ricostruito, con al centro: 'Madonna col Bambino'
della coll. Rabinowitz, Long Island



29 - Calisto Piazza: 'San Giuseppe', 'San Giovanni Evangelista'

racc. privata



30 - Aureliano Milani: 'Mercato'

Pesaro, Museo Civico



31 - Aureliano Milani: 'Missione'

propr. privata



32 - Aureliano Milani: disegno per la 'Missione'

propr. privata







35 - Marco Benefial: "San Florido libera un osesso".



36 - Tommaso Realfonzo: 'Natura morta' (1731)

Milano, racc. C. Frangi



37 - Tommaso Realsonzo: 'Natura morta' (1737)



38 - arte dei Bembo; 'tritico' ad affresco

Carpendolo, Pieve





Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e a briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE